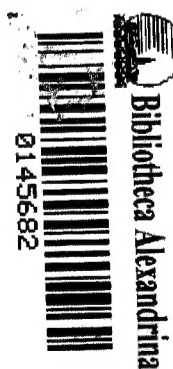


دراسات في النقد المصري

الدكتور محمد زكي الشماوي
أستاذ النقد الأدبي
بجامعة الإسكندرية وبيروت العربية

١٩٨٠

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص.ب. ٧٤٩



دراسات في النقد المسرحي

دراسات في النقد المسرحي

الدكتور محمد زكي العشماوي

أستاذ النقد الأدبي

بجامعة الإسكندرية وبيروت العربية

١٩٨٠

دار النهضة العربية

للطباعة والنشر

بيروت من.ب. ٧٤٩

الإهداء

إلى الأستاذ الدكتور طه حسين
الذي نقل إلى العربية أعمال صوفوكليس بلغة رائعة :
أهدي هذا الكتاب .

د . محمد زكي العشماوي

مقدمة

ما أظننا نغلو في القول إذا قلنا إننا اليوم أشد منا في أى يوم آخر حاجة إلى العناية بالمسرح ... ولعلنا كذلك لا نغالي إذا قلنا إن الأدب الثقيل هو أكثر آدابنا حاجة إلى الرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والأصالة ، والتطلع إلى النهموض . نهضة تكفل لشعبنا العربي ما هو أهل له ، وعلى الأخص في هذا الوقت الذى نخطط فيه لمستقبلنا ، وندعم فيه البناء لغد آمن مستقر . وأمامنا في هذا السبيل أشواط يجب أن نقطعها في دأب وسهر وفى عمل تتضافر فيه الجهود وتتوحد عنده الأهداف .

ولما كان الفن المسرحى فناً جديداً على كتابنا وشعرائنا ، ولما كانت تجربتنا فيه لم تتجاوز بعد قرناً من الزمان فسيكون دورنا في تدعيم هذا الفن دوراً ليس باليسير ، لأنه سوف يحتاج قبل كل شيء إلى تربية أذواقنا وتدريب ملكاتنا على لون من الفنون ليس لنا فيه ماضٍ بعيد . فكلنا يعرف أن مآلينا من الإنتاج في هذا الفن ما يزال في طور التكوين الذى لا يصلح أساساً للمعرفة الحقة . ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى الاعتماد على آداب أخرى نضج فيها هذا الفن واستقام حتى يتيسر لنا أن نحقق الشوط الأول من خطة البناء ، ألا هو شوط القراءة الواعية عن طريق الترجمة الآمنة التى تحرص على الدقة والذكاء والقدرة على الإحساس بالتعبير الأدبي ، ونقله إلى نظيره من اللغة الأخرى نقلاً يحافظ على القيم الفنية للعمل المسرحى قبل أن يهدف إلى الكسب المادى .

ونحن لا نستطيع أن نحقق لشعبنا العربي القراءة الواعية في هذا الفن حتى نضع بين يديه مكتبة متكاملة في الأدب المسرحى ، مكتبة يقوم على إنشائها

طائفة مختارة من المترجمين الأُمَماء . وأشهد لقد قام مشروع الألف كتاب بجزء من واجبه في هذه المرحلة البنائية ، كما عكفت وزارة الثقافة والإرشاد القومي على إخراج سلسلة من المسرحيات العالمية يقوم على ترجمتها نخبة مختارة من هواة هذا الفن والمشتغلين به . وهي جهود لا رجو لها الاستمرار فحسب بل ندعو إلى أن توازرها جهود أخرى جهود أساتذة الأدب والمسرح بالجامعات ، وجهود أساتذة المهيد العالي للفنون المسرحية ، وجهود غير هؤلاء وهؤلاء ممن يغارون على مصالحتنا العامة ويحرصون على أن يضعوا لبنسة في هذا البناء الذي نعهده لمستقبل أولادنا وأحفادنا .

على أن القراءة الواعية والترجمة الأُمينة لا تكفيان وحدهما لتدريب ملكاننا المسرحية وتطويرها ، وذلك لأن الأدب التمثيلي أدب يراد به التمثيل لا القراءة وحدها ، ومن ثم كانت العناية بالمسرح والتوسع في إنشائه وتزويده بكل ما يحتاج إليه من معدات من أهم الأسس التي تتمتع عليها خطة البناء ، على ألا يتركز مجهود التوسع في تشييد المسارح على مدينة واحدة كالقاهرة .

وإذا كان من المسلم به أن في قدرة المسرح أن يلقي الشعب وطلاب العلم ما تلقنه المعاهد والجامعات ، وإذا كان من المقطوع به أن أثر المسرح في تنمية الوعي وتطوير الملكان لا يقل بأى حال عن أثر المدرسة والجامعة فهل يجوز لنا أن نقتصد في بناء المسارح وإعداد العدة لتكوينها مع علمنا بأنها إحدى الدعامات الأساسية في بناء نهضتنا ؟ أليس المسرح عند اليونان القدماء ، وعند أوروبا القديمة والحديثة هو تاريخ حضارة اليونان والغرب ، ذلك التاريخ الحافل بثقافات وفلسفات وأفكار لا تصور تطورا العقل البشرى فحسب وإنما تقدم لنا إلى جانب ذلك أرقى النماذج التي وصل إليها الإنسان في هذا الفن الجديد علينا ؟ وإذا أتاحت لنا الفرص ، وتهيأت لنا الإمكانيات أن نطالع أبناءنا وطلابنا

على هذا التاريخ الحافل من حضارات الإنسانية، ألا نكون بذلك قد حققنا هدفاً جديراً بتطلعاتنا وطموحنا في نهضتنا الحديثة؟ وهل من سبيل إلى ذلك غير المسرح الذى هو فى اعتقادنا المعلم الأول؟ فن فوق خشبته تعلم الناس العدل والخير والجمال. ومن أفواه ممثليه تعلم الناس الثورة على الظلم، وعرفوا كيف يطورون من نفوسهم ومجتمعاتهم. ويقودونها نحو غد مشرق؟.

ولذا كنا حريصين على دفع عجلة الإلتساج حثيثاً فى ميدان الفن المسرحى فهل يمكن أن يتم ذلك إلا بعد توفير هذه الأسس التى تحدثنا عنها؟ ولسنا بحاجة إلى القول بأن إنتاجنا الأصيل فى الأدب المسرحى رهين بالتوسع فى نشر ثقافة مسرحية، وتهيئة الفرصة الصالحة لكل مواطن أن يقرأ ويشاهد.. لأن المشاهدة وعلى الأخص فى ميدان الأدب التمثيل أكثر الوسائل نفعاً وأجدرها تأثيراً فى عشاق هذا الفن. ورواده. فتيسير المشاهدة كتيسير القراءة سواء بسواء.

على أننا نحب فى هذا المجال الذى ندعو فيه إلى التوسع فى نشر الثقافة المسرحية أن ننبه الأذهان إلى أننا عندما نفتح نوافذنا وأبوابنا على مصراعينا ليدخل إلينا منها هذا التراث الإنسانى الكبير، لا يعنى ذلك أننا سنترك هذه الأبواب وهذه النوافذ مفتوحة للشوائب الضارة أو للهواء المسموم، فن هذا التراث الإنسانى ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ولتكويننا الجديد، ومنه ما هو غير صالح. كما أن الهواء منه ما هو خليق أن يحدد من خلايانا وأن يبعث إلى أجسادنا حركة دائمة وروحاً وثابة خلاقية، ومنه ما هو ريح صرصر عاتية تقتلعنا من جذورنا، وتخرجنا من أرضنا، وتزلزل من عقائدنا الراسخة الأصيلة. من أجل ذلك كان علينا عند نشر الوعي والثقافة أن نكون على بصيرة بما نقوم به. ذلك لأننا ندرك أن الثقافة الحية هى هذا النوع الذى ينبثق

أولاً من حياة الفرد المواطن ، وحياة الجماعة التي هو واحد منها ، وحياة العالم الذي نعيش فيه ...

إنها تلك التي تفتح أعيننا على أماكن جديدة ، ولكنها في الوقت ذاته ، تكسب حياتنا المتواضعة عمقاً واكتمالاً ، وتلقى بذوراً في تربتنا دون أن تغير من جوهر هذه التربة وأصالتها . إن مثل هذه الثقافة ليست شيئاً أضيف إلى ما يجرى في حياتنا اليومية بقدر ما هي حياتنا اليومية نفسها بكل أبعادها المختلفة . إنها ثقافة تربط المعرفة بالأحداث الجارية متمدة على مبادئ وقيم مرتبطة بإحساننا وحاضرنا . وهذه الوحدة الأساسية بين الثقافة والمعرفة هي التي تجعلنا لا نحصر أنفسنا في دائرة الأفكار والمفاهيم النظرية ، بل هي التي تخرجنا إلى نطاق الحياة وما يجرى فيها . فليس الأدب والقانون والفلسفة وغير ذلك من العلوم بقادرة على أن تسلم نفسها لكل مواطن ، كما أنها لا تغطي إلا معارف من جانب واحد فقط . وحتى لو استطاعت هذه العلوم أن تنفع في ميدان التخصص والتعمق في الدراسة فإنها وحدها لا تنفع في تمكين الفرد المواطن من أن يعيش حياة متكاملة وغنية ، لأن المسألة ليست مسألة توزيع المعارف على أفراد الشعب بقدر ما هي وسيلة لتعليم الفرد كيف يعيش يومه وكيف يستفيد من غده ، وكيف يعاون في بناء مجتمعه . ومن ثم كانت الثقافة التي نسعى إليها هي هذه الثقافة التي تهدف إلى تمكين كل فرد من أن يعيش حياة نافعة لنفسه ولغيره ، مستعيناً بما يحقق له هذا الهدف من أنواع الدراسات كالعلوم والفنون والفلسفة .

ونحن لانريد للعامل والفلاح أن يكونا مجرد رجلين يحترف كل منهما مهنة ولا يعرف من الحياة إلا هذا الجزء من العمل الذي يؤديه . إننا نريد لكل منهما أن يعرف إلى أي حد يتمشى عمله مع قوانين الإنتاج والتوزيع كما أننا نريد

منه أن يدرك أن المكان الذى يشغله فى طبقتيه ويبدئه يؤلف جزءا لا يتجزأ من الوطن ، كما نحصر أشد الحرص أن يكون كل من العامل والفلاح قادرا على الاستفادة من قواه الفكرية واليدوية معا ، وأن يكون فى استطاعته أن يطور هذه القوى وينميتها ، وأن تساعد على أن يحيا حياة الفكر والاحلام التى هى طرف مقابل وهام لحياة العمل والحركة .

ومثل هذه الثقافة التى ندعو إليها ، والتى نهض المسرح بجزء كبير منها هى هذه الثقافة التى تمكن كل فرد من الشعور بمسئوليته وتحملها ، ومن القيام بواجبه نحو مشاكل مجتمعه الاقتصادية والسياسية . ومثل هذه الثقافة كفيلة أن توسع من مواهب الفرد وإمكاناته ، وتحاول أن تجعله يتطور وينمو جسديا وأخلاقيا وعقليا وفنيا . إنها لا تهدف إلى إهمال كاهله وذاكركه بمحصول ضخم من المعلومات غير النافعة . ولكنها تحاول أن تنمى إمكاناته وقدراته وتكفل له القدرة على التعبير عن نفسه .

وبعد فما موضوع هذا الكتاب الذى نقدمه للقراء ؟ لانسطيع أن نزعج أنه يتضمن نحوًا فى أشياء مجهولة على الناس ، ومن ثم فهو لا يعلم الناس ما يجهلون ، إنه على النقيض يحاول أن يتعلم ، أو قل يحاول أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ ، وأن يسأل ما يستطيع من جهد فى سبيل الوقوف على حقيقة ما يتضمنه الأثر الفنى الذى أمامه . ومن ثم فإن هذه البحوث لا تدخل فى نطاق البحوث العلمية البحتة التى تعلم الناس ما يجهلون ، وإنما تدخل فى نطاق البحوث التطبيقية التى تتناول المألوم لتجعله مفيدا ونافعا .

ولقد حرصنا أشد الحرص فى هذه النماذج التى اخترناها من أدب المسرح على أن نجعل طريقتنا فى الفهم والتحليل والوصول إلى الحقيقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنص الذى أمامنا فننقبه خطوة خطوة ، ونستخلص نتائجه منه لا باعتبار

بمجرد نص أدبي بل باعتباره نصاً يتضمن شكلاً معيناً من أشكال الفنون الأدبية وهو فن المسرحية . فنحن حين نستخلص حكماً من تعبير أدبي في المسرحية لاستخلصه إلا بمقياس ما يؤديه هذا التعبير من معنى المسرحية باعتبارها عملاً أدبياً متكاملًا تعمل فيه اللغة مالا تعمله في غيره من فنون القول الأخرى، فاللغة وإن كانت العامل المشترك في سائر فنون الأدب كالقصيدة والمقالة والقصة والمسرحية إلا أن لها في كل لون من هذه الألوان طاقاتها وحدودها ومجالها الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الفن الذي تعالجه .

فإذا كنا قد اتخذنا في دراستنا التطبيقية هذا المنهج الذي يهتم بدراسة النص الأدبي وتلخيص مقومات هذا النص فذلك لأننا نعرف أن النص وحده بتركيبه ولغته وصوره واستعاراته هو وسيلتنا الوحيدة لفهم ما يهدف إليه الأثر الفني من معنى ، وهو كذلك مفتاحنا الوحيد لفهم الشخصية وتحليلها وإبراز ملامحها وتعاريفها النفسية . ذلك أن الحوار الذي يجرى على ألسنة أشخاص المسرحية ليس مجرد وسيلة للتعبير ، وإنما هو رموز تفيض عن مكنون هذه الشخصية أو تلك ، وصور تبسط مكنون النفس الإنسانية أثناء اصطدامها بالأحداث والوقائع التي تجري في حياتها .

هذا المنهج الذي يقف عند كل طريقة وكل لفظة في النص لا يعنى اهتماماً بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحي الكبير كل متكامل ، وأن أى زفرة ينفثها الممثل فى أى وضع من مواضع المسرحية لها دلالتها التي قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها ، وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضمنتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تقودك هذه الجزئيات فى النهاية إلى الأثر الكلى الموحد .

والناقد ليس مجرد مستمتع بالأثر الفنى ، أو مجرد ناقل للإحساسات التي

يشعر بها تجاه هذا الاثر أو ذاك . وإنما الناقد هو الذى يعطيك أسباباً معقولة لاستمتاعك ، وهو الذى يحلل لك العناصر التى يتألف منها الاثر الفنى والتى جعلتك تصل إلى هذا المرمى أو ذاك ، إنه كالطبيب الذى يعلم لماذا تستفيد من هذا الطعام أكثر من ذاك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يحدد نشاطك وينمى خلاياك . ومن ثم فإن أحكامنا على الاثر الفنى محتاجة إلى التأنى فى التحليل والكشف عن العناصر المكونة للعمل الأدبى حتى تكون أحكاماً موضوعية ومن ثم صادقة ونافعة .

هذا وإننا لندرج أن نكون فى النهاية قد أسهمنا بهذا الجهد المتواضع فى تشويق القارئ على الاهتمام بهذا الميدان الجديد فى حياتنا الأدبية والثقافية ، ميدان العمل من أجل إقامة نهضة مسرحية فى مجتمعنا المتطلع إلى حياة أسعد وأكمل .

والله الموفق والمعين .

محمد زكى العشماوى

فن المسرحية

لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز ، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب ، ولا لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه ، فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها . فنان يضع فى اعتباره قبل كل شئ أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة ، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفراداً يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما يريك وسطاً اجتماعياً يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعاً للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه ، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار ، وأن تخضع فى غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته ، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فنى متكامل متناغم .

ولإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوماً حياً للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد

— ١٠ —

ضروبها فان لها من الطبيعة والحامة والاداء ما يميزها عن هذه الفنون فما هو طابعها ، وما حدودها ، وما قدرتها على التعبير ؟

إن جانباً من الإجابة على هذه الاسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية . ولما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الحياة ، ولما كانت المادة الاولية التي تشكل منها هذه الفنون هي اللغة فقد رأينا أن نعرض أولاً للفروق التي تكون بين هذه الفنون في علاجها لهذين العنصرين الاساسيين عنصر التعبير عن أفعال الإنسان ، وعنصر استغلال اللغة والدور الذي تلعبه في إبراز سمات كل فن وخصائصه .

فالقصيدة الغنائية في أبسط تحديد لها هي وسط من الاساط الايدية إذا صح هذا التعبير ، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين ، أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنسانى واحد وتعبير عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد . ومن ثم فهي تجربة يخضع فيها الشاعر لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره . فهي خلاصة من عناصر الفكر والشعور والوجدان الداقي المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده ، بل إن مهمة القصيدة الغنائية هي أن تطالعك على وجدان شاعر معين وتصب في نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التي تنبع من تجربته الخاصة . وهكذا ترى أن عملية الخلق الفنى في القصيدة الغنائية هي عملية متصلة بنوع من الغناء الداقي ، يحصر الشاعر غناؤه في نفسه لا يتعداها إلى غيره ، الشاعر الغنائى يحاول أن يسمو بوجدانه حتى يبلغ المدى الذى يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها ، وهو حين يخلق هذا الجو لنا يخلق عالماً خيالياً يعبر فيه عن نفسه تعبيراً يشعر فيه بالحرية

ويسود فيه سيادة مطلقة . وليس في ذهنه غير هذا العالم الذى يغلط عليه نفسه اغلاقا خشية أن يتسرب إليها شيء من الخارج . ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعرا ذاتيا يعبر عن الجانب الفردى البحت ، أو بعبارة أخرى شعرا يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد ، أما المسرحية ففى تصور لك أفرادا لا فردا واحدا ، وهى تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه ، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمه الخاص سابح في خيالاته ، مطلق العنان لوجدانه ، ولكن على أنه فرد مرتبط في أفعاله وفي سلوكه بجماعة من الناس . فالأفراد في المسرحية ليسوا ذواتا منفردة وإنما هم ذوات متصلة ، وكاتب المسرحية الذى ينطق بالشخص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر في تجربة واحدة دون سواها ، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ، وعن تجارب عديدة يصطرح فيها فعل الفرد بفعل الآخرة وتشبكه فيها أفعال جماعة أنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفرادا يتغنى كل منهم مشاعره على حدة .

أما أوجه الخلاف بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداهما في قوة التعبير . فإن أبسط وأوجز ما قيل وما زال يقال في الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ بحسب وإنما هى قصة تكتب لتمثل . وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية في أن كلا منها يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة ، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كليهما للتعبير عن الأحداث وتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار ، إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية ، فإن كلا من

الفنن يختلف إختلافا أساسيا فى تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجى وحده ، بل ومن حيث مضمون كل فن وطبيعته ..
خذ مثلا تحديد تشارلتون وتعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون فى ملاحظة الفرق بين فننى المسرحية والقصة . يقول تشارلتون فى كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود : « إن القصة ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موهلة فى دخيلة النفس حينما لتبسط مكوناتها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينما آخر ، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائج شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها (١) » .

فهل هذه هى طريقة المسرحية فى تصوير الفعل الإنسانى ؟ الجواب بالنفى .
لأن المسرحية تستخدم فى تصويرها هذه الأفعال عناصر أخرى لا تتوفر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذى يجتمع فيه جمهور المتفرجين لحسب بل لأن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية فإذا كان فى إستطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل ، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها ، وألا يكتفى بذلك بل ويرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة فى صدق وأمانة ، نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها كاتب القصة ، فإن ذلك

أبعدُ ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان. ذلك أن المسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير ، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى أو ما يسميه ستانسلافسكى بخط الفعل المتصل (١) والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لسكل مسرحية . يقول تشارلتون :

« فافرض مثلاً أن القصصى والمسرحى كليهما يصوران مائدة الغداء ، فى المسرحية يرتفع الستار ، وإذا بالمائدة قد هيئت والاضيف قد جلسوا فى أماكنهم من المائدة ، وكل ما على المسرحى أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله . أما القصصى فى وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا العظام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع ، واشتراها الطاهى وأخذ يعدها فى مطبخه تقشيراً وسلقاً وتهيةً فى الصحون ، ومثل هذا يستطيع أن يصنعه فى كل ما قدم فى الغداء من ألوان الطعام ... وبعد أن يمضى بك فى ذلك صفحات تلو صفحات ينتهى بك إلى حيث وجدت المسرحى فيطالعك بالاضيف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون . وليس حتماً على المسرحى أن يختار من الفعل نهايته ، فقد كان يستطيع أن يمثل جانباً آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الاضيف ، لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد ، وأياً ما كان الجانب الذى يختاره المسرحى فيستحيل أنه يذهب فى عرضه وتهيشه إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل (٢) .

ولعل أوضح الأمثلة التى توضح الفرق بين تناول المسرحية وتناول القصة لأفعال الإنسان ذلك المثال الرائع الذى اختاره الدوس هكسلى

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل .

(٢) فنون الأدب ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

Aldous Huxley من الاوديسة لهوميروس وذلك في مقاله المسمى «الأساة

وأدب الحقيقة الكاملة ، Tragedy and the whole Truth

اقتبس الدوس هكسلي من الاوديسة فقرة صغيرة تصور تناول هومير لموقف واحد من مواقف قصته العظيمة وهو الموقف الذي هاجمت فيه شيلا ، وهى جنية من جنيات البحر ، القارب الذى كان يركبه أوديسيوس ورفاقه ، فقد التهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون فى القارب على مرأى من رفاقهم . فانظر ما كان من موقف هؤلاء الرفاق أثناء وبعد هذا الهجوم .

يقول هومير فى الاوديسة :

« وبينما كان أوديسيوس يلتفت إلى الوراء رأى ستة من أعظم وأشجع رفاقه وهم يصارعون الهواء بأيديهم ، وقد انقضت عليهم الجنية ورفعتهم من السفينة ، وتعالى صيحاتهم وهم يرددون اسمه فى يأس . وكان كل من على السفينة ينظر إليهم فى جزع ، بينما كانت شيلا تاتهمهم الواحد بعد الآخر . فلما زال الخطر ، وآوى أوديسيوس ورجاله إلى الساحل الصقل أخذوا يجهزون عشاءهم ياتقان ، وبعد أن أكلوا وشربوا وأمتلأت بطونهم بدؤوا يفكرون فى رفاقهم فبكوا ، وبينما هم فى حرارة البكاء غلبهم النعاس فناموا . » (١)

ثم انظر إلى تعليق الدوس هكسلي على هذا الموقف يقول :

« فن من الشعراء غير هومير كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على القارب مثلاً اختتمها هوفى قد التهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم - فإذا يكون شأن الباقي فى أية قصة غير الاوديسة ؟ لا شك أنهم كانوا سيكون مثلاً أبكاهم هومير ، ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولاً

ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا
سوء حظهم وبدءوا يبكون ... ؟

ولكن هومير آثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال
حزنا لا غنى لهم عن الأكل وأن الجوع أقوى من الحزن ، وأن لإشباعه مفضل
على الأسي ، وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن ،
ولذلك لم يستمر بكأؤهم طويلا فما لبثوا أن غلبهم النعاس فناموا ... (١)

وهكذا ترى أن هومير آثر في تصويره لقصة القارب هذه أن يعطيك
الحقيقة كلها في أسلوب قد تسمح به القصة المروية أما المأساة أو ما يسمى
بالأسلوب التراجيدي ، فما كان يمكن أن يسمح بمعالجة الموضوع على هذه
الصورة. فلو أن كاتباً أو شاعراً أو مسرحياً تناول مأساة أوديسيوس ورفاقه في
أسلوب مسرحي لما استطاع أن يعطيك في تصويره للحادث كل هذه الأفعال
بتفاصيلها وصدقها الكامل ، لأنه إن فعل ذلك فسيضعف حتماً تأثير المأساة ،
لأن تأثير المأساة متوقف على ما فيها من تركيز أولاً ، وعلى تخليصها من كل
الأحداث الفرعية ثانياً ، أو قل من كل العناصر غير التراجيدية أو المضادة
للانصر التراجيدي . فالتراجيديا كما يقول ألدوس هكسلي في مقاله الذي أشرنا إليه
منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها أو هي بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص
الرائحة من الزهر ، فهي نقية نقاء المركب الكيميائي . ومن ثم كان تأثيرها على
عواطفنا قويا وسريعا (٢) .

وهل يخطر ببال أحد منا أن يرى مسرحية يصور فيها الكاتب بطل المسرحية
وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يبكي ثم إذا به في أثناء بكائه وما تزال الدموع

(١) المرجع السابق .

(٢) أنظر ترجمة مقال الدوس هكسلي في مختارات من النقد الأدبي المعاصر .

تبلل أهدابه يغلب عليه النعاس فينام كما هو على مقعده ؟ لو أن كاتباً مسرحياً عرض عليك مثل هذا المشهد في رواية لكان ذلك كفيلاً أن يغير من شأن المسرحية ، ولو تكرر ذلك لكان كفيلاً أن يبعد العنصر التراجييدي تماماً ، وأن يصبغ الرواية بصبغة أخرى لا تتفق والأسلوب التراجييدي المطلوب في مثل هذا الموقف ، فللمسرحية طريقتها الخاصة في اختيار الجوانب البارزة من الفعل ، وفي تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلى المغزى العام بسبب وثيق . ومن المعلوم أن من أبرز ما يميز المسرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث ، وإذا كان الفن في عمومها اختياراً للصفات الدالة الموجية فالاختيار في فن المسرحية ألزم منه في غيرها . فالكاتب المسرحي لا ينقل إليك كل ما يراه في الحياة ، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع . بل لعل أروع ما في الفن المسرحي هذه الناحية التي يسمونها « الطاقة الإخبارية » Informing power وهي الطاقة التي تتمثل في اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتي تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملىء بالمعاني .

ويجربنا الحديث في الفروق بين واقعية القصة وواقعية المسرح ، أو قل بين طاقة القصة وطاقة المسرحية في نقل الحياة الواقعية إلى نظرية المحاكاة التي تحدث عنها أرسطو في كتابه « الشعر » والتي كانت المبدأ الأساس الذي يرد إليه أرسطو كل تأليف في الفن . فالفن جميعه عند أرسطو يتألف من المحاكاة . ولقد أثمرت نظرية المحاكاة هذه جدلاً طويلاً بين نقاد الأدب والمسرح ، وخاضوا فيها بحوثاً مستفيضة على مر العصور ، وما زال النقاد حتى يومنا هذا يعودون إلى محاولة تفسيرها وشرحها كلما عن لهم الحديث عما يرونه فوق خشبة المسرح من مشاهد . أهى مشاهد قد حدثت بالفعل أم هى مهارة الكاتب أو

الشاعر جعلتلك ترى الخيال مشابها لما يقع في الحياة ؟

والثابت أن مرد نظرية المحاكاة هذه يرجع إلى أصول فلسفة عامة سادت عند اليونان في عصورهم الأولى التي امتزجت فيها الفلسفة بالدين بالادب . ولما كانت الفنون عند اليونان نابعة في أصولها من الدين ، فقد تأثروا عند تفسيرهم لهذه الفنون ، وكتاباتهم في نقدتها بالمفهوم العام السائد المتأثر بفلسفتهم . وإذا عرفنا إلى جانب ذلك أن المسرح اليوناني القديم كان كثيرا ما يعتمد على عناصر ما وراء الطبيعة وإظهار القرى فوق البشرية وإشاعة عنصر القضاء والقدر وتصوير أعمال الآلهة ، بل وتمثيل ما دار في حياتهم من خير وشر ، إذا عرفنا ذلك أدركنا لماذا أصر أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان على اعتبار الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات في المسرحية ، بل وفي خلق كافة ألوان الإنتاج الفني هو المحاكاة لا الخلق من العدم . والمفروض أن البشر لا يخلقون الطبيعة ولا الحياة ، والإنسان لا يمكن أن يخلق شيئا من لا شيء . والشخص الذي تصور الآلهة في المسرحية اليونانية ليست هي الآلهة (وإنما شخص يحاكون الآلهة . ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التي تصورها المأساة اليونانية لا يجوز أن يكون خلقا من العدم ، لأن كلمة الخلق من العدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء . من أجل هذا استعمل أرسطو كلمة « المحاكاة » ولم يستعمل كلمة الخلق ، ولعل الذي أثار كل هذه الضجة حول كلمة المحاكاة أن أرسطو لم يحاول تفسير هذه الكلمة وتحديد أصولها عن طريق مباشر ، غير أن أرسطو قد استطاع ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن يوضح مفهومه عن الشعر بطريقة تمكننا من إدراك ما كان يقصده أرسطو بكلمة المحاكاة ، وذلك عندما قارن بين الشعر والموسيقى ، فهو وإن كان قد عرف الشعر بأنه ضرب من التقليد أو المحاكاة ، غير أنه استطاع في شرحه للشعر ، وجعله مرادفا للموسيقى والرقص ولم يفعل كما فعل أفلاطون

عندما جعل الشعر ضربا من التقليد مرادفا للتصوير. و فرق كبير بين تشبيه الشعر بالتصوير وتشبيهه بالموسيقى ذلك أن تشبيهه بالتصوير يعطى فرصة لمن ينبغي المخالطة أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى ، أما في جعل الشعر مرادفا للموسيقى تحذير بأن التقليد في الشعر ليس من قبيل التقليد الأعمى ، وليس من باب نقل الواقع وتسجيل الحياة كما هي ، وإلا فأى تقليد أعمى في الموسيقى ؟ وهل يقع في خاطر أحد أن تكون الموسيقى تسجيلا واقعيا أو حرفيا للحياة ؟ وهل الرقص تمثيل لحركات الإنسان الواقعية ؟ إن في الرقص أحيانا ما يمثل العواطف الإنسانية من غضب أو ثورة أو حب ولكن ما فيه من انسجام خاص ورشاقة في الأداء لا يمكن أن يجعله تقليدا للحركات الطبيعية في الحياة (١)

وإذن فقد وضع أرسطو حدا أمام كل من يريد أن يستغل الغموض الذى صاحب استعمال كلمة المحاكاة أو التقليد التى وردت في تعريف أرسطو للشعر وفي تعريفه للمأساة . ومن ثم فنحن لا نزعنا أن نقرأ في تعريف أرسطو للمأساة أنها « تقليد لسملى جدى كامل بنفسه له شيء من الخطر والاهمية (٢) » ، لا نزعنا وصف أرسطو للمأساة بأنها تقليد ، لأننا أدركنا أن التقليد في ذهن أرسطو لم يكن بأى حال من الأحوال ترديدا خالصا للواقع . ولقد حسم كولردج المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ما هو أبلغ منها في المجال على حدد تعبير ألدريس نيكول فقد قال كولردج في إحدى محاضراته « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وإنما هي محاكاة لها (٣) » ، وواضح من كلمة كولردج هذه أنه لم يعد يخشى

(١) أنظر ص ٨٩ وما بعدها من كتاب قواعد النقد الأدبي لالاسل إبركرومبى ترجمة محمد عوض محمد .

(٢) فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٨ ، والمرجع السابق ص ١٠٧ .

(٣) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة دربنى خشبة ص ٣٢ ، وكولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى .

من استعمال كلمة المحاكاة ، وأنه فطن إلى الاستعمال السليم لها ، فمن لم تعدد عنده تحمل معنى التقليد الحرفى ، وإنما تحمل معنى الخلق الفنى ، ذلك أن مشاهد الحياة الواقعية لا يمكن أن تبلغ إلى ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن ، فالفن وحده هو الذى يجعل المشاهد الواقعية التى لا إلهام فيها ، مشاهد ملهمة ومن ثم كان من أولى أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعندسة المركزة التى تستقبل شعاعاً واحداً من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءاً ، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجا ، فجرد اقتباس قطاع من الحياة أو المجتمع لا يكتفى ، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس بالهام ليس هو كل شئ . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامية إلى ذروة الإثارة والفن . ونستطيع أن نصف القصة المروية من هذه الناحية ببعض ما وصفت به المسرحية . فللقصة المروية حق اختيار الأحداث الهامة ، ولها كذلك حق تنحية ما ليس بالهام ، ولها أن ترفع الواقع إلى مستوى الفن ، ولكن الخلاف كما سبق أن أسلفنا القول هو أن كاتب القصة المروية والشاعر الغنائى يكتبان غير مرتبطين بالقيود الصارمة التى تفرضها المسرحية . ويصوران أفعال الإنسان فى صور لا يتحتم فيها ما يتحتم على كاتب المسرحية الذى يجب أن يتذكر بصفة دائمة أن المقصود بقصته إخراجها داخل مسرح مبنى له حدوده ، وأن من يقوم بأدائها على المسرح يمثلون من البشر لهم طاقتهم وأمام جمهور هو الآخر من البشر بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . وما دما قد حددنا الفن المسرحى بالمثل والمسرح والجمهور فقد حددنا بذلك نطاق عمل الكاتب المسرحى . ولننظر الآن فى هذه العناصر الثلاثة : الممثل والمسرح والجمهور لنرى ما تفرضه من التزامات . نخذ أولاً الممثل : إن طبيعة كونه إنساناً من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها فى حدود

الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التي تقتضى لتمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر فليس من حق المسرحية مثلاً أن تجرى لك على المسرح أفعال الحيوان والطيور ، أو أن تبالغ في تصوير القوى الطبيعية ، أو أن تعالج موضوعاً وصفيًا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماوات دوراً أهم من دور الإنسان فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به وبما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره (١) .

وقد تستعين المسرحية بإبزاز جرائب من قوى الطبيعة فتعطيك عند الاقتضاء رعداً مسرحياً أو تحاول بالاضواء والمؤثرات الصوتية أن تخلق لك العاصفة ، أو اضطراب البحر أو غير ذلك من المؤثرات ، ولكنها لا تستطيع ذلك إلا في حدود ضيقة لأنها إن صورت لك الظواهر الطبيعية باعتبارها عنصراً أساسياً لا ثانوياً ، فقد خرجت عن حدودها الطبيعية . وقد جرى الحوار في بعض المسرحيات على ألسنة الحيوان والطيور غير أن ذلك لا يهدم القاعدة ولا يشكك في صحتها ، على حد قول تشارلتون ، فمن المعلوم أن الطيور والحيوان هنا يمثلان أفعال الإنسان عن طريق الرمز . كذلك من حق المسرحية أن تدخل عنصر الأشباح والجنيات والساحرات ولكن ، على أن تجرى أعمال هؤلاء كما تجرى أعمال البشر ، وعلى أن تكون سلوكهم على المسرح سلوك الإنسان ، فلا يأتون من الخوارق ما لا تستطيعه طاقة البشر . إن نقاد الأدب وكثيرين من المخضرمين المعاصرين لم يعودوا يستسيغون ظهور الأشباح والجنيات على المسرح ، ذلك أن أذواق المعاصرين لم تعد تعترف بهذه الخوارق ، من أجل ذلك يعاني المخرج الحديث في إظهار الشبح في روايات هاملت وماكبث ، ومن أجل هذا يستقنون مشهد الجن من رواية

مجنون ليلي لشوق عند تمثيلها . وليس يخفى أن مشهد الاشباح والجن كان أكثر تقبلا لدى اليونان ولدى المعاصرين لشكسبير منه في أيامنا هذه . وذلك يرجع بطبيعة الحال إلى التطور الذى انتهى إليه المسرح الحديث ، فلم يكن مسرح اليونان ومسرح شكسبير ينزعان إلى الواقعية التى ينزع إليها المسرح الحديث ، وإنما كانا أقرب إلى التجريد والرمز . وسنعود إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن تطور المأساة تبعا لحركة التطور التى سار إليها المسرح الحديث .

أما الآن فننتقل إلى العنصر الثانى من العناصر التى حددت نطاق العمل المسرحى ونقصد به عنصر المسرح ، ذلك البناء المسقوف الذى تنحصر فيه مناظر الرواية وأحداثها وأصاؤها . وليس من شك فى أن وجود هذا البناء بإمكاناته هذه وطاقاته عامل كبير من العوامل التى تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأحداثها داخل حدود هذا البناء المسقوف أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية من الأفعال ما يمكن حدوثه داخل الغرف ، وأن تهمل من الأفعال ما يحتاج إلى السهول والميادين الكبيرة أو العراء المكشوفة . فمن الصعب جدا وعلى الأخص فى المسرح الحديث ظهور الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو المعارك الضخمة . كما أنه من المستحيل على كاتب المسرحية أن ينتقل بحوادثه وأشخاصه كيفما أراد ، إن ذلك قد يتاح لكاتب القصة الذى يهيم بك فى كل واد ، فتراه يجلس أشخاصه فى البيت ثم ينتقلهم بعد صفحة إلى قمة جبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة ، وقل مثل ذلك فى السينما التى تستطيع فى لحظات قصار أن تحرك شخص قسما بين السماء والأرض وجوف البحر فى سرعة مذهلة ، كما تستطيع أن تصور لك جميع الظواهر الطبيعية . وأن تراها متحركة عاملة أمامك كما تراها فى الطبيعة بألوانها ووقائدها ، لا يستعصى عليها إظهار العواصف والزلازل والحرائق وسقوط الطائرات وصدام القطارات ^(١) ، ومن هنا يتضح لك مدى الحدود التى تفرضها

(١) أنظر فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٨ .

طبيعة ذلك البناء المحدود ذى الحجرات الذى هو المسرح على كاتب المسرحية .
 وإذا تركنا المسرح إلى الجمهور وهو العنصر الثالث الذى أشرنا إليه سابقاً
 والذى لا يقل عن عنصرى الممثل والمسرح بأى حال ، ذلك لأننا لانستطيع أن
 نتصور مسرحية بلا جمهور ، نقول إذا عدنا إلى هذا العنصر وجدنا أن له هو
 الآخر من الالتزامات ما يجب أن يراعى . ومن أبرز هذه الالتزامات التى
 يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحية أنه يحدده بزمن معلوم فلا يجوز
 أن يطول الزمن الذى تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين
 وأبدانهم ، فليس من المعقول أن يحضر الجمهور فى الساعة السادسة ويلبثون فى
 مقاعدهم حتى الساعة الحادية عشرة تتخلل ذلك استراحة أو اثنتان . وإذا جاز
 لجمهور أن يتحمل الإصغاء لمسرحية خمس ساعات متتالية لمرة واحدة فإنه لن
 يستطيع ذلك لمرتين أو ثلاث ، وإذا أهملنا طاقة الجمهور وضربنا صفحاً عنها
 فكيف نهمل طاقة الممثل وعلى الأخص بطل المسرحية ، وهل تبلغ طاقته
 الحد الذى يمكنه فيه على خشبة المسرح خمس ساعات متتالية ؟ وإذا استطاع
 ذلك ليلة فهل يمكنه أن يحتفظ بجهوده وطاقته لليلة القادمة ؟ الجواب بالنفي ؟ ومن
 أجل ذلك جرى العرف وفقاً لما استقر عليه ذوق الجمهور فى خلال العصور
 المختلفة على أن يكون الزمن الذى تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث
 ساعات ، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التى تجرى
 فى هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القرة والإثارة والتركيز .

هذه هى أهم الاعتبارات التى يجب على كل كاتب مسرحى أن يعمل لها
 حسابها ، وهى كما ترى اعتبارات قد تبدو خارجية ولكنها هى التى تحدد لك
 طبيعة المسرحية وتتحكم فيها . والبراعة فى هذا الفن لا تكون إلا باستغلال هذه
 العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها وأن يكون الفنان بصيراً بالقوى الكامنة بعناصر

فنه بحيث يجعل من كل هذه العناصر كلا متناغما ، على ألا يشعر المتفرج بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها ، وإنما يدركها برمتها كما يقول برناردشو وهو لا يشعر بها تقريبا ، شأنه في ذلك شأن من يستنشق الهواء أو يهضم الطعام .

بهذه النظرات التى قدمناها تكون قد وضعنا بين يديك السمات الأساسية التى تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية . غير أن الذى قدمناه لم يكن كل شئ . فهو قد يدل أكثر مما يدل على الصورة الظاهرية للمسرحية ، ولا بد أن نقف وقفة عند الأداء الداخلى للمسرحية . ولعل أبرز هذه الجوانب الداخلية جانب التأثير الدرامى الذى ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية ، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراما ودرامى . وقد نفهمنا فى هذا التحديد أن ننظر فى استعمال الكلمتين ، فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحية التى تقدم للجمهور فى مسرح ، أما كلمة درامى أو Dramatic فالثابت أن لها مدلولاً لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفا للصورة المسرحية ، ذلك لأنها تستعمل فى الحياة العادية بمعنى الشئ غير المتوقع ، والذى يهز المشاعر هزة خاصة . أما عن طريق الصدمة أو المفاجأة ، ويتحدث الارديس نيكول فى كتاب علم المسرحية The Theory of Drama عن استعمال الكلمة فى هذا المعنى فيقول « إن لكنتا الكلمتين مسرحية Drama ومسرحى Dramatic استعمالاً أكثر امتداداً وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ فى الصحف عن لقاء مرحى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل ثم يتحدثون عن هذا اللقاء ، وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن ، إذا بهما يلتقيان لقاء مفاجئاً فى فندق ريفى صغير ، ويتكلم كل منهما مع الآخر كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان

أنهما أخوان فيصيح كل منهما عن أخيه ويتصالحان ، (١) .

من ذلك المثل يتضح لك المضمون الخاص لكلمة درامي لدى جمهور الناس ، فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر ، ويشير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألوانا من الاحساس أقوى مما يثيره مشهد عادي . والذي حدا الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه الدراما من معنى ، وما ينبغي أن تحتوى عليه من الأفعال ، فهو يتوقع إذن عند مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره ويحرك إنفعاله . ونظرة واحدة إلى فن الدراما يؤكد لنا أن مفهوم الجمهور وإستعماله لكلمة Dramatic مفهوم صحيح فيجب أن تمدنا المسرحية بسلسلة من الهزات أو المفاجآت التي تختلف حداثها باختلاف حدة الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث . ومسرحية كسرحية أديب لصوفوكليس مثيرة بمثل هذه المشاهد الدرامية ، فلقاء أوديب ليتريسياس واتهام الأخير له بأنه هو مقترف الإثم الخطير ، وأنه هو قاتل أبيه ثم لقاءه بعد ذلك بالراعي والرسول ، كل هذه مواقف مفاجئة بل قل صدمات مثيرة للغاية . وإذا نظرت إلى مسرحية هامات فستجد فيها مثل ما وجدت في أوديب من أحداث درامية : من ذلك عودة والد هامات في صورة شبح ، ثم تظاهر هامات بالجنون ثم قتله لهولونيوس ثم عنصر التباين بين هامات وفورتنبراس . ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى السمات السابقة التي ذكرناها هذه السمة الجديدة وهي إستخدام هذا العامل غير المتوقع والذي من شأنه أن يؤدي إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية ويبحث في المتفرج حدة الانفعال بالأحداث .

بقي بعد ذلك أن نميز الفرق في استعمال اللغة واستغلالها بين المسرحية وغيرها ،

(١) علم المسرحية ص ٤٤ الأرديس نيكول ترجمة دريبي خشبة .

وذلك أن اللغة كما قلنا في بداية هذا البحث هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هي مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي . وعلى الرغم من أن الخصائص الفنية التي تبهت الروعة والجمال في العبارة الأدبية هي عناصر مشتركة ، سواء أوردت هذه العبارة في قصيدة غنائية أم مسرحية ، غير أن اللغة في كل فن طريقتها في الإيحاء . ونحن لانستطيع أن نحكم بالجودة على عبارة في المسرحية إلا بمقياس المسرحية . فكما أن أجمل القصائد الغنائية هي ما استطاعت أن تجود في صفتها الغنائية التي هي استغلال إمكانات اللفظ إلى أبلغ حدود الاستغلال للتعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ، فكذلك أجود المسرحيات هي ما استطاعت أن تجود في صفتها المسرحية . وخير مثال نسوقه هنا للتفريق بين إمكانية اللغة في القصيدة الغنائية وإمكانيتها في المسرحية المثال الذي أورده تشارلتون من رواية هاملت فقد وصف هاملت العالم الآخر في لحظة من لحظات التأمل المجردة فقال :

« العالم المجهول الذى من حدوده لا يؤوب مسافر ، ^(١) فإذا أنت قرأت هذه العبارة وعلى الشخص في لغتها الانجليزية تشعر أن الشاعر قد أجاد التعبير ، ذلك لأنها فوق قدرتها الموسيقية قد صورت لك العالم الآخر في صورة صادقة . فجمعت من خصائص هذا العالم صفتين : الأولى أنه عالم مجهول بكل ما في الكلمة من معنى ، والثانية أنه عالم منفصل انفصالا تاما عن عالمنا ، لأنه عالم لا يؤوب منه مسافر ، وبذلك تستطيع أن تحكم على عبارة شكسبير هذه بالجودة الفنية باعتبارها شعرا وشعرا فحسب ولكن مدلول

The undiscovered country from whose bourns no travellers (١)
return.

هذه العبارة لا يقف عند هذا الحد في الرواية المسرحية ؛ ولو كان الباعث على روعتها أنها جاءت صادقة في التعبير عن العالم الآخر لآدى ذلك إلى التناقض ، فالشابت من القصة أن هاملت كان قد رأى أباه بالفعل وشاهده وهو يأتيه من العالم الآخر مرتديا الرداء الذى كان يرتديه وهو ملك ، حدثت هذه المقابلة بين هاملت وأبيه قبل لحظات من نطقه بهذه العبارة ، وإذن فقد كان وصف هاملت للعالم الآخر وصفا كاذبا بالقياس إليه أو بالقياس إلى تجربته هي الخاصة لأن أباه قد آب إليه من حدود العالم المجهول . ونظرة إلى الشعر في يد شكسبير تفسر لك الموقف ، فالشعر عنده لم يكن مجرد قالب خارجي ينصب فيه المضمون اللغوي ، بل لقد كانت الصور اليمانية والاستعارات عنده أداة طيعة للتعبير عن لفتات النفس وخوارجها وسيلة حية لتلوين المسرحية وإبراز مغزاها العام . فهذه العبارة التي وصف بها هاملت العالم الآخر ، وإن لم تصدق من جانبها الواقعي ، فقد صدقت تماما في الدلالة على نفسية هاملت ، فهاملت كما هو واضح من السياق العام للمسرحية شخصية غنية جدا بتفكيرها وعقلها فقيرة جدا بأعمالها وإرادتها . إنها شخصية تمثل شلل الإرادة أمام قوة العقل ، فهي من هذا النوع من الأشخاص الذين إذا انصرفوا إلى تأملاتهم صاروا عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه . وهذه هي مأساة هاملت الحقيقية لأنه رجل فسكر وليس رجل عمل ، ومن ثم فقد كان لا بد أن تصدر من هاملت هذه العبارة ، لأنه حين خلا إلى نفسه يتأمل العالم الآخر فرت عنه تجربته الشخصية المحسوسة . وعلى ذلك فالعبارة قوية لا لأنها صدقت من حيث التعبير الشعري فحسب ولكن لأنها أضافت إضافة رائعة حين أبرزت هذا الجانب العميق من شخصيته وألقت الضوء على نفسيته (١) .

(١) لمقرأ الفصل الثالث من فنون الأدب لتشارلتون ترجمة زكي نجيب محمود .

ومن الذين أبانوا عن الدور الذى تلعبه اللغة وصورها فى الدلالة على المفزى العام للمسرحية زميلنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » فقد كشف عن العلاقة الإيجابية بين الصور الشعرية التى يستخدمها شكسبير ، وبين مدلولات مسرحياته والجو الخيالى العام الذى يسودها ويحدد مغزاها يقول :

« غالباً ما تتردد فى التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة حتى تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئى للموقف التراجيدى الذى تدور حوله المسرحية .

ففى مسرحية « هامت » مثلاً نجد أن التشبيهاً والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام ، وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هامت والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل أبيه ، وفى ماكبث فضلاً عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية نلاحظ صورة معينة تتردد فى التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقاً ، وهى صورة رجل يرتدى ثياباً ليست ملكة فهى فضفاضة واسعة لا تلائمها ، وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ما كيبث نفسه الذى اختلس العرش من ملكه بعد قتله ولم يكن كفوئاً له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفترس غيرها ، وهى صورة عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه وتعكس ناموس الغابة الذى يتميز به مجتمعها ... وهكذا فى كل من هذه المسرحيات جو خيالى خاص تذيب منه شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما تتحرك نحن فى عالمنا الطبيعى ^(١) .

ومن هذه الأمثلة وغيرها يتضح لك أن اللغة فى المسرحية بصورها وتشبيحاتها

وبالقوى السكائمة في ألفاظها لا تحقق الأسلوب الشعري الغنائي وحده ، وإنما
تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية وتضيف إضافات فعالة في تلوين
الشخصية الإنسانية وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية ، وإبراز المفزى أو
الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى ، وهذه هي التي تساعد المخرج
أو الناقد في التقاط ملامح الشخصية ، وإدراك المفهوم العام للمسرحية .

وليس الدور الذي تلعبه اللغة في المسرحية يقف عند هذا الحد بل يأتيك
بعد ذلك عنصر الحوار الذي ينبغي أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية
وروحها ، وإذا كان للحوار بعض الشأن في القصة المروية فله كل الشأن في
المسرحية فهو هنا الوسيط الوحيد للتعبير سواء أ جاء نثراً أم شعراً . وإذا عدنا
بذا كررنا إلى صورة العدسة المركزة للضوء ، والذي أشرنا إليها في سياق الحديث
عن أفعال المسرحية لأدركنا من ذلك أن أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء
مضغوطاً وموحياً في الوقت ذاته ، فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف
عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد . وليس معنى ذلك أن يكون
الحوار قصيراً دائماً ، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة
بأكملها ، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين والذي يحدد طول الحوار وقصره
مواقف القصة نفسها . حوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن
زوس ، غير حوار وهو يكشف عن الحادثة في التحقيق الحاسم السريع الذي يجريه
مسح الراعى والرسول ، وكذلك خطبة أنطونيو أو خطبة بروتس في مسرحية
يوليوس قيصر أكثر استطراداً وطولاً من الحوار الذي جرى أثناء مقتل
يوليوس قيصر في المسرحية ذاتها . فليس موقف حالته النفسية التي تتحدد طول
الحوار وقصره ، ومع ذلك فلا بد أن تتوافر له في الحالتين صفة التركيز والبعد
عن الحشو والكلمة والزائدة أو المبنى المكرر ، وكما يختلف الحوار في الطول

والقصر تبعاً للمواقف ، يختلف كذلك في الدلالة على عقلية المتكلم ومستوى ثقافته، ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية . فليس من المعقول أن يكون الحوار الذى يصدر على لسان هوراشيو في مسرحية هامت هو نفس الحوار الذى يصدر عن حفار القبور في المسرحية ذاتها ، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية ، ومهما أوغلت المسرحية في الواقعية فلن يكون حوارها بأى حال مطابقاً لحوار الحياة اليومية . فصحيح أن تصوير بعض الشخصيات يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة ، وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعياً باللهجة الشخصية التى يصورها ، وقد يلجأ فى ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لا يجرى على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعى . نقول إن الكاتب قد يلجأ الى مثل هذا ، بل هو سيجلجأ حتماً ، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هى أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما نقتبسه من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويراً لموقف من المواقف . فالعبرة دائماً بالاختيار والغربة ، وكما أن الفن لازم فى اختيار الأحداث فهو كذلك لازم فى اختيار الحوار ، ومن ثم فالحوار لابد أن يقوم قبل كل شئ على الذوق والمهارة الفنية بمعنى أنه الثمرة الناضجة التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى (١) .

وبعد فقد أجمعنا لك فيما سبق أهم العناصر المميزة لفن المسرحية ، وخططنا لك الحدود التى يجب أن تلزمها ولا تتعداها. وبقي علينا أن نعرفك ببعض صور

(١) لقرأ عن الحوار الفصل الذى كتبه الأرديس نيكول فى علم المسرحية وكذلك الفصل الذى كتبه توفيق الحكيم فى فن الأدب .

المسرحية وأشكالها والفروق التي تكون بين أنواعها المختلفة ، وقد لا يسمح المجال هنا بالخوض والإفاضة في هذا الموضوع ، ولكننا سنكتفى بإبراز بعض السمات التي تفرق بين نوعين أساسيين من صور المسرحية وهما المأساة والملمهة .

ونحن إذا أرجعنا البصر إلى نشأة الرواية المسرحية وتطورها في تاريخ الآداب الأوروبية فس نجد أن المأساة قد احتلت المكانة الأولى ، وكان لها الرجحان على الملمهة في العصور الأولى من هذا التاريخ ، ثم تعادلتا من حيث الأهمية والمكانة في عصر النهضة الأوروبية . ثم أخذت الملمهة في عصرنا الحديث تغطي على المأساة وتسود عليها . والسبب في هذا التطور مرده في الواقع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما ، والعامل الثاني يرجع إلى التطور الذي صادف المسرح كبناء من جانب والذي صادف عقلية الإنسان في العصر الحديث من جانب آخر .

والفرق بين المأساة والملمهة ليس كما كان يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما ، فإذا انتهت الرواية بفشل بطاها وموته كانت مأساة ، وإذا انتهت بفوز البطل وظفروه بمن يجب فهي ملمهة . وإنما المسألة تتعلق باتجاهين مختلفين تمام الاختلاف . وما النهاية أو الخاتمة في كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تحدثها ما في الكون كله من سببيه مطردة ، فإذا توافرت الأسباب لا بد من توافر المسببات في أثرها . والنتائج التي تنتهي إليها كل من المأساة والملمهة ليست إلا نتائج لازمة تتفق وطباع الأشياء . أما التماس الفرق بين النوعين فالأولى أن يكون في الانطباعات التي يتركها كل منهما في جمهور النظارة وفي تباین منحيتها في بسط حقائق الحياة والكون . وقد اتفق الناس منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية معا ، وتستخدم

لذلك الشخصيات العظيمة . أما الملهاة فى تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والانثى، أو بين الفرد والمجتمع وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتضاعاً . على أن الشيء الذى يجب أن يتوافر فى كليهما ، فضلاً عما فيها من عمق ورسم للشخصيات هو الجوهر الذى يضاف على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاغيا يكسبها صفة الشمول ، ويحقق ما يسميه نيكول بالروح العالمى الشامل أو *Universality* ومعنى هذا الروح العالمى الشامل هو ما نلبسه فى جميع المآسى والملاهى العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذى نعيش فيه ، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا ، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة بل نموذجاً بشرياً له من السمات الإنسانية ما يجعله عاماً وشاملاً . وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة فى تحقيق هذا الشمول فى الشخصيات فإنهما يختلفان فى روح كل منهما ، وما يتركه هذا الروح من تأثير فى نفوس جمهور المشاهدين . فالمأساة تختار موضوع الخصومة والشقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعاً أمام قوة من القوى التى لا يملك تجاهها دفعا ولا مقاومة ، ومن أجل ذلك تحتم أن يكون موضوعها موضوعاً مثيراً للرعب والجلال ، وأن تنتهى نهاية غير سعيدة ، على أن يكون الشعور السائد لدى جمهور المشاهدين أن القوانين التى تتحكم فى حوادث المسرحية ، والتى تقود البطل إلى مصيره المحتوم هى ذات القوانين التى يسير بقتضاها الكون كله ، فلا يمكن أن تكون الأحداث التى أدت إلى موت البطل أحداثاً عرضية ، كما لا يجوز أن تشعر أن موته قد جاء بعامل الصدفة الذى لا يتفق مع القوانين الكونية ، فلا يذنبى مثلاً أن يجرى موت البطل عن طريق اصطدامه بعربة أو قطار ، فهذه نتيجة قد لا تتفق وطبائع الأشياء إلا إذا كان المؤلف قد راعى أن اصطدام السيارة أو القطار كان نتيجة لمسات الأسباب قبلها، وأن الأحداث كانت تجرى منذ بدء الرواية على هذا الأساس ،

على أساس أن تقود إلى هذه النهاية . وإلا فإن موت البطل تحت عجالات القطار يصبح شذوذاً وخروجاً على القانون الطبيعي وعلى المألوف . ومن هنا ندرك لماذا اشترط أن تكون خاتمة المأساة نتيجة حتمية لا مفر منها ، أما أن يلجأ الفنان إلى عنصر القدر ليسعفه بموت بطله عندما يفلس فلا يجد في حوادث الرواية نفسها ما يسعفه فهذا انحراف يسم المأساة بالضعف والفشل . من أجل هذا أخذوا على شكسبير اعتماده على عنصر القدر في رواية روميو وجوليت ، يقول تشارلتون :

فثلاً قد يصبح مشاهد إذ يرى روميو قد هب بقتل نفسه إلى جانب ما ظننا جثة جوليت ، أقول قد يصبح مشاهد من مكانه محذراً روميو ألا يتم فعلته لأن جوليت في حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصيحة نقداً سليماً نوجهه إلى رواية شكسبير « روميو وجوليت » ، لأن هذا الصائح لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه ، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية » (١) .

وذلك لأن الجهور لا يعترف بالصدفة العمياء ، كما لا يعترف بالنهاية التي تقع لغير سبب أصيل متصل بقوانين هذا العالم الطبيعية ، أو قل متصل بالقوة العليا المدبرة المسيطرة على هذا الكون ، فقد كانت « ربة الانتقام » عند اليونان القدماء هي القوة التي يخضع لها البشر ، أما في العصور الوسطى فقد رمزوا لهذه القوة العليا برموز الخير والشر والضمير والتوبة ، بل زادوا في ذلك وجسدوها وجعلوها تظهر على المسرح ، واعتبروا الممثلين رموزاً ترمز لها . أما عند اليونان فلم يكن لربة الانتقام شخص يمثلها على المسرح

(١) فنون الأدب ص ١٦٦ .

ولنما كانت شيئا يدرك ولا يحس ، شيئا يحللك تدرك أن العالم الذى تتحرك فيه المأساة عالم تسيره القوانين الطبيعية التى لاتتخلف ، وأظهر مثل على ذلك مأساة أوديب لصوفوكليس ، فقد قتل أوديب أباه وتزوج من أمه على غير علم منه . وعلى الرغم من أنه اقترف هذين الإثمين الفظيعين دون علم سابق ، غير أن القوة السماوية العليا لم تكن لترضى أن تمر جريمة شنعاء كهذه دون عقاب ، وكان لامناص من التكفير عنها ، ولا يهم إذا جاء أوديب مجرد أداة أو وسيلة ، فما دامت القوانين العليا قد أوديت بهذه الفعلة النكراء فلا بد أن ترد عن نفسها هذا الأذى ، ولا مناص من أن يكفر الآثم عن لإثمه فانتقم أوديب من نفسه وفقاً عينيه ونفى نفسه عن المدينة .

ولإذا انتقلنا إلى عصر شكسبير وجدنا أن القوة العليا التى تسيطر على مجرى الأحداث فى مآسيه تختلف عنها عند اليونان ، فمآسى شكسبير مآسى تنبع من داخل الشخصية الإنسانية ، فالذى يسوق البطل إلى نهايته المحقومة قواه الداخلية ، أو قل طبيعة خلقه على هذه الصلورة دون سواها ففردية البطل أو عناصره المكونة لشخصيته هى التى جعلته يقف هذا الموقف أو ذاك . هى التى حددت سلوكه و انتهت به إلى الموت .

من أجل ذلك كانت لشخصيات شكسبير وفهم منحنيات نفوسها وتجاويد ملاحظها الأهمية الأولى التى يعتمد عليها الدرامى فى فهم مسرحياته ، على أننا لا ننسى أن رسم الشخصية لم يكن كل شئ ، وإنما المهارة فى وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة فى المواقف الصحيحة المحكمة التى لا تستطيع منها فكاًكا هو الذى يخلق المأساة ، ومن أجل ذلك قالوا « فى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل وعطيل مكان هاملت لى لا تجد بين يدىك مأساة مطلقاً » (١) وعلى

(١) ص ٢٦٠ من علم المسرحية .

الرغم من اعتماد مآسى شكسبير على نماذج شخصياتها وعلى المواقف التى توضع فيها هذه الشخصيات ، ففى ما تزال تخضع للقوانين الطبيعية لهذا العالم وتدور فى فلكها ، فالبطل يلقى مصيره نتيجة لمواجهته للقوى التى هى فوق مستطاعه ، وينال ما يتحتم عليه أن يناله إذا كان على هذه الصورة وواجه هذه الظروف .

أما المآسى الحديثة فقد خرجت عن هذا المجال الكونى الذى يميز المأساة الصحيحة ويصبغها بصبغة الضرورة التى لا مناص منها . ذلك أن بعض هذه المآسى الحديثة قد اعتمدت على الصراع الذى يسكون بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة ، أو بين الفرد والنظم الاقتصادية أو القضائية . صحيح أن النظم الفاسدة سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم قضائية يمكنها أن تصرع الأفراد وأن تنتهى بفجعية إنسانية ، غير أن المسألة ليست فى مجرد توفير الصراع بين (الفرد) وهذه النظم ، وإنما المهم والأساسى أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذا النوع أن مثل هذه النظم هى من قبيل النظم الثابتة التى لا تتغير ولا تبدل ولا تتخلف حتى تتوافر صفة الحتمية ويبرز عنصر الضرورة التى لا مناص منها فتحقق المأساة . أما إذا شعر الجمهور بأن البطل كان ضحية نظم ليست ثابتة ولا تمت إلى نظم الكون الصارمة المطردة وقوانين الطبيعة ، وأن الأسباب التى من أجلها لقي البطل مصيره المحتوم كانت أسبابا عرضية عابرة تتعلق بنظام قائم لا يلبث أن يزول ، فإن المأساة فى هذه الحالة تكون قد فقدت أساسا أصيلا من أسسها لأن الشعور بحتمية الفجعية سوف يفتر مادامت أسبابها غير ثابتة وغير لازمة .

هذا التطور فى طبيعة المأساة الحديثة هو الذى قلل من أهميتها . صحيح أن بعض مآسى إبسن وبرناردشو قد نجحتا ، ولكن نجاحهما راجع إلى أنهما

استطاع أن يوهما الجمهور بأن يعتبر البيئة الاجتماعية بنظما الحالية جزءاً من نظام الكون ليس إلى مرده من سبيل .

وهكذا ترى أن تحول المسرحية الحديثة إلى معالجة شئون المجتمع قد حوّل من اتجاه المأساة، فإذا أضفنا إلى ذلك ميل المسرح نفسه نحو الواقعية بحكم تطوره عرفنا لماذا تحوّلت السيادة من المأساة إلى الملهاة .

وإن نظرة إلى المسرح اليونانى الذى كان يتسع لثلاثين ألف متفرج والذى لم يكن معداً كما هو معد اليوم ، فلم يكن لديه المناظر المرسومة التى تعلق على جدران المسرح والتى تنبئ عن مكان الأحداث وزمانها ، وإنما كانوا يرمزون للزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، نقول أن نظرة إلى هذا المسرح تجعلنا ندرك أنه أنسب المسارح لعرض المأساة ، لأن مثل هذا المسرح سيجعلنا مغمورين بالضخامة والجلال اللذين هما من ألزم الأجواء للمأسى القديمة ، أما فى عصر شيكسبير فقد تطوّر المسرح بعض التطور ولكنه ظل محافظاً على الرمزية ، فشهة شجيرة توضع فى مؤخرة المسرح تشير إلى مكان الغابة ، وأحياناً ما توضع بعض لافتات فى جوانب المسرح للدلالة على المكان المعين . وهذه الرمزية فى مسرح شيكسبير تدل على أن شخصياته كانوا طلقاء من حدود الزمان والمكان ، وأنهم أفراد يمثلون الشمول العام الذى لا يجعل سلوكهم يرتبط بجغرافية المكان أو تاريخيته ، وإنما يصعدون عن العالم الروحى الذى تمثله شخصياتهم . أما المسرح الحديث فقد أصبح بهذا البناء المستقوف الضيق المغلق المليء بالمؤثرات الصوتية والضوئية والمزود بالمناظر وبوسائل الإيهام المختلفة . وقد نجح فى الملاءمة بين هندسته وهندسة بواطن الدور والمباني ، وصور الغرف والبيوت والفنادق وكل هذه محاولات من المسرح الحديث ليكون واقعياً بقدر المستطاع . هذه النزعة إلى الواقعية هى

التي مهدت السبيل إلى ظهور الملهة وتشبيث مكانتها .

تتضح لك العلاقة بين الملهة والواقعية إذا عرفت أن المجال الذى تدور فيه الملهة هو مجال اجتماعى واقعى ، وأن من شأن الملهة أن تعالج عادات الأشخاص التى قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها ، فالملهة تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع ، وتضربها جنباً إلى جنب مع نظم المجتمع وتقاليده . ومن هذا التعارض بين سلوك الشخص وتقاليده المجتمع ينشأ الصراع فى الملهة ، ومن ثم فإن العالم الذى تتحرك فيه الملهة تسيره التقاليد، أما العالم الذى تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التى لا تتخلف كما يقول تشارلتون . ولما كانت التقاليد التى يخرج عليها بطل الملهة هى التقاليد السائدة فى مجتمع ، فإن الملهة تعتبر صورة معنوية للمجتمع أو هى على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة وتقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة وتعاقبها بالضحك . ولكى يكون لهذا الضحك معنى أعم وأشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محددين على المسرح فقد عمد كتاب الملاحى إلى اختيار بعض النماذج البشرية التى تتوافر فيها صفات بعينها لا تتفق عند حدود أمة دون أمة ولا تنحصر فى مجتمع دون مجتمع ، لأن المجتمع فى الحقيقة فكرة لا مجموعة من الناس ، وهو وإن كان مجموعة من التقاليد والعادات والآراء إلا أنه قد يطلق على مجموعة صغيرة وقد يشمل الإنسانية جمعاء . من أجل ذلك استطاعت بعض الملاحى أن تشتمل على سمات وملامح إنسانية عامة ، وهذا النوع من الملاحى يتناول الطباع العامة كالبله والنفاق والبخل وغيرها . فرجل العجائب والمنافق والبخيل والأبله الذى يزهو بذكائه والمقامر كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى . وهكذا نرى هذا النوع من الملاحى يحل النمط محل الفرد ولذلك يسمى هذا النوع بملهة

الطباع أو الأنماط . ولكي ندرك الفرق بين الشخصية والنمط نأخذ مثلاً شخصية فولستاف ، فهو وإن كان شخصية مضحكة فكاهية في مسرحية هنرى الرابع لشيكسبير إلا أنه يتطور إلى شخصية جامدة خاصة به ، إنه يصبح فرداً عادياً نشعر بالحزن عند نبذه ، فهو هنا شخصية وليس نمطاً . أما إذا انتقلت إلى فولستاف الآخر في رواية الزوجات المرحات Merry Wives of Windsor فستجد أن فولستاف في هذه الملهة لا يريد على كونه نمطاً مثله، مثل البخيل لموليير ومثل المفتش العام لجوجول ، والمحتال في مذكرات محتال لاوستروفسكى .

وبعد، فما الذى يثير فينا الضحك عند مشاهدة ملهة ؟ إن منشأ الضحك موضوع كسبت فيه مباحث مثيرة عرض لها فلاسفة مثل برجسون وشوبنهاور . وعرض لها النقاد من أمثال بن جنسون وهازليت . وسر الضحك عند هؤلاء يكمن في المفارقات أو قل عدم التناسب الذى ينشأ من حقيقتين متعارضتين أو من فكرتين أو كلمتين أو من اصطدام شعور بشعور آخر، وهناك ضحك ناشئ من عدم الملاءمة الجسدية ، وضحك آخر ناشئ عن النقص الذهني، كما أن ثمة ضحكا ينشأ من المواقف المترتبة على الصدفة أو المفاجأة . والضحك في الملهة عنصر أساسى متصل بالمدلول العام الذى تهدف إليه الملهة. فن واجب الملهة أن تعاقب البطل الذى يخرج على تقاليد طائفة محدودة أو الذى يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ويتحدى ما يملكه الإدراك الفطرى السليم حتى يصبح سخرية الناس وموضع لمزهم وتهكمهم « ذلك لأن من أول أهداف الملهة أنها تبصرنا بالطريقة التى نحيا بها حياة سليمة مستقيمة ، وعلامة الملهة الجيدة فى أنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق فيها بين السوى والمثلوى بين المألوف والشاذ . علامتها هى إرهابنا لحواسنا أرهاباً يشعرنا بما يقع من تناقض بين حقايق الحقي وبين ما يستوجبها الواجب والإدراك الفطرى السليم . وكمن فكرة اننا رسخت فى

أذهاننا بحكم العرف القوي، ولم نتبين سخفها وعضاضتها إلا حين تعرض لها كاتب
مثل مولير أو شو فوضعها أمام عقولنا جنباً إلى جنب مع أشباهها، فظهرت
لنا فيها أشياء لم تدر بخلدنا من قبل، وبهذا اهتز أساسها وترنح بناؤها وقد كان
متينا مكيئا، (١).

مراجع البحث

مراجع أوروبية :

- HERMAN OULD, THE ART OF THE PLAY.
HUXLEY (A), TRAGEDY AND THE WHOLE TRUTH.
MURRAY (G), ANCIENT GREEK LITERATURE.
NICOLL (A), BRITISH DRAMA,
THEORY OF DRAMA,
WORLD DRAMA.
L. S. POTTS, COMEDY.
CASSELL'S ENCYCLOPÆDIA: TRAGEDY, DRAMA, COMEDY

مراجع عربية :

- (١) أبركرومى (لاسل) : قواعد النقد الأدبى ترجمة محمد عوض محمد
(٢) أرسطو : كتاب الشعر - ترجمة عبد الرحمن بدوى
(٣) بدوى (محمد مصطفى) : ١ - دراسات فى الشعر والمسرح ٢ - كولردج
(٤) برحبسون : الضحك
(٥) تشارلتون : فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود
(٦) توفيق الحكيم : فن الأدب
(٧) رشاد رشدى : مختارات من النقد الأدبى المعاصر
(٨) ستانسلافسكى : إعداد الممثل ترجمة محمد زكى العشماوى
(٩) نيكول (ألارديس) : علم المسرحية : ومحمود مرسى
ترجمة دريى خشبة

أسطورة أوديب عند صوفوكليس

عرض وتحليل :

في القرن الخامس قبل المسيح ، في أثينا ، في فترة مليئة بالنشاط والثقة ، وفي عهد من الحياة الديمقراطية المثقفة ، يسود فيها نوع من الدين الناشئ عن عقيدة ويكثر فيها محصول الأساطير الشعبية الغنية بالخيال والفكر . وفي وقت كان الشعر والدين والفلسفة لم ينفصل الواحد منها عن الآخر بلغ فن المأساة اليونانية قمة لم يشهدها عصر من العصور حتى في أثينا نفسها لدرجة أنه بعد موت صوفوكليس وإيروبيدس . في عام ٤٠٦ قبل المسيح كتب أرسطوفان في السنة التالية ملهاته المأساة بالضفادع التي ذهب فيها الإله ديونيسوس إلى العالم الآخر ليسترد واحدا من شعراء التراجيدية الثلاثة فلم يكن قد بقي منهم أحد .

ذلك أن المأساة اليونانية العظيمة كانت قد انتهت والسبب الوحيد لهذا أن عصرا من العقابية العلمية كان قد بدأ ، وأصبحت الفلسفة علما قائما بذاته يعتمد على مناهجه العقلية الخالصة ، وماتت التراجيدية اليونانية بموت شعرائها الثلاثة إيسكلوس وإيروبيدس وصوفوكليس ، وقد روى عن هذا الأخير أنه كتب مائة وثلاثاً وعشرين مأساة وفاز بثمانية عشر انتصاراً ، ولم يبق من هذه المآسي غير سبع فقط أشهرها الكترا وإياس واتييجون وأوديب وقد كان لمسرحية أوديبوس ملكا التي تم تأليفها في وقت يحدده الباحثون بين سنتي ٤٣٥ ، ٤٢٥ قبل المسيح ، كان لهذه المسرحية تأثير بالغ الحد في عدد كبير من المؤلفين للمسرح والمشتغلين بالدراسات المسرحية في العصور الأدبية المختلفة حتى بلغ عدد الذين حاولوا كتابة هذه الأسطورة من جديد ثلاثين كاتباً وشاعراً من بينهم الكاتب المصري المعاصر

توفيق الحكيم .

كل هؤلاء حاولوا محاكاة صوفوكليس وإخراج أوديب الملك من جديد ومعالجة الموضوع القديم الخالد . وقد عني الباحثون بدراسة هذه المحاولات ومقارنتها بالأصل اليوناني القديم ، بل أن منهم من تخصص في تراجيديا أوديب بالذات ، وهو المسيو ألويس دى مارينياك مؤلف البحث المستفيض عن الشعراء والكتاب الذين تناولوا مأساة أوديب على مر القرون .

يقول المسيو دى مارينياك في مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب لتوفيق الحكيم : « إن من ينعم النظر في المعارضات الفرنسية التسع والعشرين لأوديب الملك لصوفوكليس يتضح له جلياً أنه إذا كان قد أمكن معارضة أبلغ المؤلفين الآثينيين في مأساته ، فإن أحداً لم يبلغ إلى التفوق عليه قط ولا إلى مساواته » (١) .

والسبب في اعتقادنا يرجع إلى أن أحداً لم يستطع أن يخلق هذه الروح التي تخلع على المسرح اليوناني طابعه الديني الفلسفي الشعري ، فإن إنطفاء هذا الشعور الديني هو الذي خنق الأسطورة فأزهقت في يد الذين تناولوها من بعد ، فإن كلا من هؤلاء الذين حاولوا محاكاة صوفوكليس قد خضعوا للذوق الذي يحيط بهم ، والمثل الأعلى السائد في المجتمع الذي يكتبون له فأخذ الكتاب يحوزون الأسطورة وينحرفون بها بما يلائم آراءهم الخاصة أو أحلامهم الشخصية ، فإذا باللحن البدائي الأول تصوغه نيمات الشعور الإنساني الذي يختلف باختلاف العصر والذوق والثقافة والمجتمع غير أن المحافظة على موضوع الأسطورة القديمة بين هؤلاء المقلدين يجعل أمر دراسة التغيرات التي تطرأ على أسطورة ما من هذه الأساطير بانتقالها من شاعر إلى شاعر أمراً يمكناً .

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

وبعد فما هي أسطورة أوديب ؟

يحكى أنه كان على مدينة ثيبه ملك يدعى لا يوس بن لبدكوس أنذره وحي الآلهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له فيأخذ الملك حذره ويحتاط للأمر . . . ولكن يشاء القدر أن يولد له صبي فيأمر الملك بالتخلص منه وطرحه في العراء على جبل يقال له كيتيرون . ولكن الراعى الذى كان عليه أن يحمل الطفل إلى الجبل أشفق على الصبي فأسلمه إلى راع آخر من رعاة بوليبيوس ملك كورنتوس . وأسلمه هذا الراعى إلى مولاه وقام بوليبيوس بتربيته حتى نشأ وهو لا يعرف عن قصة مولده شيئاً ، وكل الذى يعرفه أن أمه مبروبا وأن أباه بوليبيوس ملك كورنتوس .

وفى ليلة من ليالى الشراب فى قصر الملك بوليبيوس يسمع الفتى أوديب تعريضاً بمولده من رجل أخذ منه الشراب حتى سكر ، فيخرج أوديب ليستشير الآلهة ، فأوحوا إليه إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه وسيتزوج أمه . فصمم الفتى على ألا يعود إلى مدينة كورينثوس ، وقصد إلى مدينة ثيبه والتقى فى طريقه لإليها برجل شيخ فى بعض حرسه عند طريق ذات ثلاث شعب ، فكان بينه وبين الشيخ شجار فعدا الفتى على الشيخ فقتله ومضى فى طريقه حتى وصل إلى مدينة ثيبه ، فالتقى عند أسوار المدينة بحيوان خطير مهلك قد قام على صخرة يلقى على كل من مر به لغزاً فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فاقترب منه ، وكان أهل ثيبه قد جاءهم موت ملكهم ، ولم يعرفوا قاتله ، وشغلهم عن البحث عنه هذا الفرع الذى كان يستبد بالمدينة كلها لمكان هذا الحيوان من مدينتهم ، وما يبعثه من الرعب فى نفوسهم ، فأعلن كريون الذى كان وصياً على الملك فى المدينة أن أى رجل يستطيع أن يخلص المدينة من هذا البلاء فله عرشها وله كذلك أن يتزوج الملكة . . . فلما اقترب أوديبوس

من الحيوان ألقى عليه لغزه فخله وخر الحيوان صريخاً ودخل أوديب المدينة منتصراً ، قال اليه ملك ثيبس وتزوج الملكة وولد له منها أبناء . ثم ظهر في المدينة وباء مهلك يأتي على الزرع والضرع فأوحى الآلهة أن هذا الوباء لن يرفع عن المدينة حتى يعاقب قاتل الملك على جريمته . وأعلن أوديبوس أن قاتل المملك لا يوس عدو للشعب ، وأن أى الناس وجده فليبدل عليه ، ثم استكشف بعد تحقيق لم يطل أنه هو قاتل الملك ، وأنه قد تزوج أمه وأن أبناءه هم أخوته لأمه ، فاقتص من نفسه وفقاً عينيه يديه ونفى نفسه عن المدينة وقتلت الأم نفسها خنقاً .

ومأساة صوفوكليس تتناول الجزء الأخير من هذه القصة حيث ينتشر الوباء المهلك في المدينة كلها فيرفع الستار عن طوائف من الشعب قد اختلفت طبقاتهم وأعمارهم ، يحشون أمام المذابح القاسمة خارج أبواب القصر في هيئة الضارعين ، وفي أيديهم أغصان من الغار والزيتون ، يقف بينهم شيخ متقدم في السن هو كاهن زوس . ثم يفتح الباب الأوسط من أبواب القصر ويخرج منه أديبوس ، ويتقدم خطوة أو خطوتين ثم يقف لينظر إلى هذه الجماعة الجاثمة على بابه لحظة يتحدث إليهم قائلاً :

أوديبيوس (١) — أى أبنائى ، أيتها الذرية الناشئة من نسل كادموس ما بالكم تجمئون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان تتوجها هذه الشرائط ؟ على حين قد ملأ المدينة دخان البخور وارتفعت فيها الأصوات بالاناشيد وشاع بين أهلها اللأئين . لم أرد أن أتلقي جواب هذا السؤال من فم أجنبي ، ومن أجل ذلك أقبلت إلى هذا المكان أنا أوديبيوس الذى يعرفه الناس جميعاً . هلم أيها الشيخ تحدث فإن سنك تؤهلك للنياحة عنهم ، ما مصدر

(١) استمتنا هنا بترجمة الدكتور طه حسين فبى عندنا ترجمة لا تجارى في التعبير فقد نجحت في رفع الحوار إلى المستوى الفنى المطلوب في المأساة اليونانية .

هذه الهئية الى أتم عليها ؟ أربة أم رغبة ؟ ثق بأنى شديد الحرص على معونتكم
فقد أكون خليقاً بالغلاظة والقسوة إن لم يمسنى الإشفاق عليكم بما تضيقون به
وتشكون منه .

الكاهن - أى ملك وطنى أوديديوس أترى إلينا كيف اجتمعنا هنا حول
مذابح القصر ، أترى إلى أعمارنا ، منا من لا يزال ضعيفا لم يشب ، ولم
يستطع أن يبعد عن المدينة ، ومنا من ثقلت به السن فهو لا يستطيع انتقالا ،
ومنا كهنة زوس أمثالى ، ومنا هؤلاء صفوة الشباب وسائر الشعب قد اتخذوا
أكاليل من الغار وأحاطوا بمعبد بلباس قريبا من الرماد المقدس لموقد أبولون .
هذه ثلبة كما ترى تزهزا عنيفا ، وقد اضطرت إلى هوة عميقة ، فمن لا يستطيع
أن ترفع رأسها ، وقد أهدقت بها الأخطار الدامية من كل مكان ، لأنها
تهلك فيما تحتوى الأرض من البذر ، لأنها تهلك فى القطعان الرائعة فى المراعى
لأنها تهلك بما تصيب النساء من إجهاض عقيم . إن الآله الذى يحمل نار الحمى
قد اندفع فى المدينة مدمرا مخربا ، إنه الوباء المهلك يأتى على مدينة كادموس
ويرضى آدس المخوف بما يبلغه من أنيننا وبكائنا ، نعم إنما لانرفعك إلى مكانة
الآلهة لا أنا ولا هؤلاء الأنباء من حولى حين نطيف بقصرك . ولكننا نراك
أحق الناس بأن نفرع إليك حين تسلم بنا الخطوب فقد أنقذت مدينة كادموس
ورفعت عنها تلك الضريبة التى كنا نؤديها إلى المغنية القاسية (١) دون أن
نعينك على ذلك بشيء أو نعلمك من أمره شيئا . أعانك فيما نعتقد جميعا
بعض الآلهة فأصلحت أمرنا ، ورددت حياتنا إلى الاستقامة
والاعتدال . وها نحن أولاء اليوم ، نعود إليك ضارعين متوسلين
أن تعيننا وتأخذ بأيدينا ، سواء أعانك على ذلك وحى الآلهة ،

(١) تعريض بذلك الحيوان الذى أشرت إليه أقفا .

أم أشار عليك فيه بعض الناس ، فإنى أرى أن مشورة أصحاب الرأى والتجربة
هى التى تنفع وتغنى فى مثل هذه المواطن .

هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة ، فكر فى شهرتك وما يأنهى لك من
حسن الاحدوثه ، إن هذا البلد يسميك اليوم منقذه بما قدمت إليه فيما مضى .
فاحرص على ألا تذكر فى يوم من الايام أنك أنقذتنا مرة نهوى فى المكروه
مرة أخرى « بل انقذ وطننا وارفع أمره . لقد أرشدك الآلهة إلى انقاذنا فيما
مضى فكن اليوم كما كنت أمس . فقد أرى أنه إذا أتيح لك أن تحكم هذه
الأرض ، فالخير فى أن تحكمها معمورة لا مقفرة ، ما قيمة الأسوار ، وما قيمة
السفن إذا خلت ولم يوجد من يلوذ بها ويحتمى من ورائها ؟

أويدييوس — أيها الانبياء إنكم لخليقون بالإشفاق . إن الذى تطلبونه ليس
غريبا بالقياس إلى فإنى أعرفه ، نعم أعرفه حق المعرفة . لست أجهل أنكم تألمون
جميعا ، ولكن ثقتوا بأن ليس منكم من يألم كما آلم .

كل واحد منكم يألم لنفسه لا يتجاوز الألم إلى غيره ، أما أنا فإنى آلم لثيبة
وآلم لك وآلم لنفسى ، ولأذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث منى رجلا نائما ،
تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع وأنى فككت فى كثير من الوسائل إلى
النجاة . فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول التفكير ، فلم أتردد فى
ابتغائها والالتجاء إليها . فقد أرسلت كريون ابن منيسوس إلى معبد أبولون ،
ليعلم لى من الإله ما ينبغى أن أصنع . وقد طالبت غيبته إذا ذكرت الايام
التي مضت منذ فصل عن المدينة . ماذا يصنع ؟ لقد تجاوزت غيبته ما كنت
أقدر لها من الوقت .

ولكن إذا عاد فحق على أن أمضى كل ما يأمر به الإله وأنا آثم إن قصرت
فى بعض ذلك .

السكاهن — حقا لقد تكلمت فى الوقت الملائم فهؤلاء يذبثوننى بمقدم كريون (يرى كريون مقبلا من شمال المسرح وعلى رأسه تاج)
أويديبوس — أى أبولون إيدن فى أن يكون ما يحمل إلينا من أمرك مشرقا
كهذا الإشراف الذى يرى على وجهك .

السكاهن — نعم يخيل لى أن أخباراً سارة ولألا لما أقبل مبتهجا قد توج
رأسه بأكليل الغار .

أويديبوس — سنعلم جلية ذلك فإنه قد صار قريبا منا — أيها الأمير يا ابن
منيسسيوس ، أى جواب تحمل إلينا من الإله ؟

كريون — جواب ميمون فإنى أرى أن الأحداث السيئة نفسها خير إذا كانت
عاقبتها حيرا .

أويديبوس — ولكن ماذا كان جواب الإله فإن كلامك لا يذيع فى قلبى
ثقة ولا خوفا .

كريون — (مشيرا إلى أهل المدينة الجائين) — إن شئت أن تسمع لى أمامهم
تكلمت كما أنى أستطيع أن ننتظر حتى ندخل القصر .

أويديبوس — تكلم ألامهم جميعا ، إن آلامهم لتثقل على ، وإن الأمر لاخطر
من أن يمسنى وحدى .

كريون — سأقول لذن ماسمعه من فم الإله . إن الملك أبولون يأمرنا
أن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به ، وألا نسمح لهذا الرجس
بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا .

أويديبوس — بأى نوع من أنواع الطهر ؟ وإلى أى نوع من أنواع الشر
يشير الإله ؟

كريون — أما الطهر فإن ننفي مجرما وأن تقتص من القاتل بالقتل فإن
الإجرام والقتل هما أصل الشر فى ثيابه .

أويديبوس — عن أى قتيل يتحدث الإله ؟
كريون — أيها الملك لقد حكم هذه المدينة لا يوس قبل أن يصير أمرها
إليك .

أويديبوس — أعرف ذلك أنبتت به ولكنى لم أر هذا الملك قط .
كريون — أما وقد قتل فإن الإله يأمر بعقاب قاتليه مهما يكونوا .
أويديبوس — أين هم ؟ كيف نقص آثار هذه الجريمة القديمة ؟
كريون — قال الإله إنهم في هذا الوطن ، من بحث عن شيء وجدته ،
ومن أهمل شيئاً أفلت من يده .

(أويديبوس يفكر قليلاً)

أويديبوس — أقتل الملك في قصره أم قتل في الحقول أم قتل في أرض غريبة ؟
كريون — أعلن أنه يريد أن يستشير الآلهة فخرج من المدينة ثم لم يعد إليها .
أويديبوس — ألم يابئكم رسول من رسله أو رفيق من رفاقه بأنه رأى
ما يفيدكم أن تعرفوه ؟

كريون — قتل رفاقه جميعاً لم ينجح منهم إلا رجل واحد ولكن الخوف
ملك عليه أمره ففر ولم يقل إلا شيئاً واحداً .

أويديبوس — أى شيء ؟ إن أيسر الأمر إذا عرف كان خليقاً أن يدل
على أعظمه .

كريون — قال : إن جماعة من قطاع الطريق لقوا الملك فقتلوه ، لم يقتله
واحد وإنما قتلته جماعة .

(صمت)

أويديبوس — كيف يمكن للقاتل أن يقدم على عمل جريء كهذا إذا لم يكن
قد دبر أمره هنا رغبة في المال ؟

كريون — خطر لنا هذا الخاطر ولكن المصائب تتابعت علينا بعد موت الملك فلم يفكر أحد في أن يقتص له .
أويديبوس — وأى خطب منعكم من التفكير في تعرف الأمر بعد أن زال سلطان الملك ؟

كريون — ذلك الجيوان ، وما كان يلقى من الألغاز اضطرنا إلى أن نعرض عن شيء مشكوك فيه لنشغل بأمر كنا نشهده ونراه بأعيننا .
أويديبوس — إذن فسأرجع بالأمر إلى أصله حتى أردته إلى الجلاء . خليك بأبولون ، وخليك بك أن تعنيا بهذا الأمر الخطير . ومن أجل هذا ستريننى جادا في موتكما حتى أثار لهذا البلد وللآلهة أنفسهم .

لن أحو هذا الرجز لإثارا لأصدقاء بداء بل لإثارا لنفسي . أى الناس قتل الملك فهو خليك أن يبسط يده على بالشر نفسه . فأنا حين أعينكم إنما أوثر نفسي بالخير . هام إذن يا أبنائى قوموا عن هذا الدرج وخذوا أغصانكم هذه التى تتوسلون بها ضارعين ، وليدع إلى الاجتماع هنا شيوخ كادروس فلن أهمل شيئا ولن أحجم عن شيء ، لنبلغن بمعونة الآلهة ما نريد من السعادة جمرة بمشهد من الناس جميعا أو لنهوين إلى القاع .

السكان — هلم يا بنى . فانما جئنا هنا لنلتمس منه ما هو آخذ فيه الآن .
فلعل أبولون الذى أرسل إلينا وحيه أن يسرع إلى معرفتنا ليرفع عنا هذا الوباء .

وهكذا ينتهى المشهد الأول للمأساة حيث ترى البطل من أول لحظة يلتقى وجها لوجه بالمشكلة الرئيسية التى تدور حولها المأساة : المدينة تفقد أبنائها بغير حساب ، والدمار والهلاك يحيطان بها فى غير رحمة ، والوباء يلقى بجثث

الموتى على الأرض لا تجد من يبكىها ، والشعب يجتمع حول قصر الملك ياتمس منه العون والتجدة .

والملك يستجيب لنداء شعبه فيبعث إلى أبولون رسله ليستشيروه
 فيأمرهم بأن يقتصوا آثار الجريمة القديمة، فإن العدالة ساهرة لا تغمص لها جفن حتى يستأصل من المدينة هذا الرجز الذى يدنسها ، فإكانت الآلهة لترضى أن تسير الحياة سيرها المنتظم الآمن وفيها هذا المجرم لم ينل جزاءه بعد . . . وهكذا نرى صوفوكليس يركز جهوده كلها حول إبراز خطورة هذه الحادثة بما يشيع فى نفوس شخصيات هذا المشهد من فزع وبها يهـشـهـوى الآلهة من تقديس وطاعة هذا الشرر الدينى السائد والمسيطر حتى على شخصية الملك نفسه هو الذى أضفى على هذا المشهد جلاله وعمقه ، وهو الذى جعله يخرج من داخل القصر إلى خارجه ، فإن الأحداث الهامة جميعها كانت تقع عند اليونان فى مكان عام ، فما كانت تنشأ علاقات الناس الاجتماعية فى البيوت ، وإنما كانت تنشأ فى الأسواق والطرق .

ولهذا كان لابد من إخراج الحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها، فالمبادىء العامة هى الأماكن التى كانت تقع فيها حوادث التراجيديات الأغريقية، وقد اقتضت مواقف هذا المشهد لونا من الحار الذى يتناسب ومواقف الممثلين، فبينما كان الملك يواجه شعبه ويتكلم إليه ، وبينما كان كاهن زوس يواجه خطابه إلى الملك نيابة عن الشعب كنا نرى هذا اللون من الحوار الخطابى الذى يعتمد فى تأثيره على قوة العبارة وتركيزها مع الاستفاضة فى البيان والبراعة فى البناء. ولاينى طول الحوار فى هذا الموقف أنه خرج عن الإيجاز والتركيز والإشارة واللمحة التى هى من خصائص الحوار الجيد إلى الافاضة والوصف والاسترسال والحشو التى هى من خصائص الحوار الركيك .

ولكن طول الحوار في موقف الكاهن لم تخرج عباراته عن التركيز والدقة فهي عبارة قصيرة محكمة نافذة قادرة على إعطاء المواقف الألوان العاطفية التي أرادها الشاعر، فقد استطاعت أن تشير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع، بل وأن تسمو أيضا بشخصيات المسرحية إلى هذا المستوى الذي يتفق وجلال الموقف .

أما الجزء الأخير من هذا المشهد حيث كان يدور الحوار بين أوديب وكريون : فقد كانت حركة الحوار سريعة موزجة تتناسب مع رغبة الملك في استقصاء الأمر وجمع الوسائل التي تعينه على اكتشاف الحقيقة .

أما الدور الذي قام أبولون في هذا المشهد فهو دور جدير منا بالنظر والفهم، فقد قال كريون : « إن الملك أبولون يأمرنا بأن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به وألا نسمح لهذا الرجس بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا .

مثل هذا الأمر الذي يبعثه الإله قد يساء تفسيره فيظن البعض أن الإنسان في المأساة اليونانية القديمة كان فريسة عزلاء لمجموعة من الآلهة القوية غير المسؤولة . وفي الحقيقة إن الأمر أبعد ما يكون عن هذا المعنى ، فليس لهذا المفهوم أثر يمكن اقتفاؤه في المأساة اليونانية .

والفهم الصحيح هو أن أبولون هنا ليس إلها رمزا وتجسيدا لواحد من هذه القوانين العامة التي يخضع لها نظام الحياة الإنسانية ، تلك القوانين التي ينبغى للإنسان أن يحترمها إذا هو أراد أن يتجنب الكارثة .

فالإنسان إذا خالف أو اعتدى على القانون الطبيعي أو الأخلاقي لاي سبب من الأسباب، فإن نتيجة معينة لابد أن تلحق هذا الاعتداء، وهذه النتيجة هي إرادة الآلهة . ولكن مؤلف المأساة يجد أن عمله يحتم عليه أن يجعل النتيجة تقع باعتبارها شيئا تقود إليه الأحداث نفسها . . .

ففي الكنزا يشير صوفوكليس إلى أن قتل أوريست Orest والكترا Electra لأمها قد جاء تنفيذا للعقاب الذي أراده أبولو لكيتمنسترا Clitinnistra لأنها قتلت والدها أجاممنون . . . هذا لا يعنى أن أبولون شرير لا يرى شيئا فيجأ في قتل الأم على الرغم مما قد يبدو من أنه هو الذي أرغم الكترا وأوريستس على أن يقوموا بهذا العمل وإنما الصحيح هو أن جريمة كيتمنسترا قد خلقت موقفاً أعطى صوفوكليس تفاصيله ، هذا الموقف جعل أمر القتل شيئاً حتمياً لا بد من وقوعه . ووظيفة أبولو في هذه المأساة هي وظيفة رمزية تحقق وجود قانون عام يباشر عمله في هذا الموقف ، فإن الجريمة العنيفة يعقبها بالضرورة رد فعل عنيف ، وليس نشاط الآلهة هو المحرك أو المسيطر على نشاط الممثلين البشريين ، ولكن نشاط الآلهة هو في تحقيق المخزي العام وإظهار أن النتيجة النتيجة الحتمية تتمشى مع قانون عام . فالدور الذي يلعبه أبولون في هذا المشهد إذن ليس إلا رمزا لقانون يجب تحقيقه ، وإشارة إلى أن خطأ وقع لا يحسن السكوت عليه وليس أبولون أو نشاطه هو المحرك للمأساة والمسيطر عليها ، وإنما الموقف كله بتفاصيله الدقيقة هو الذي يقود بالبطل إلى نهايته المحتومة .

بعد أن يرى الكاهن أن الملك آخذ فيما يلتمسه منه ينصرف ، وينصرف معه الشعب ، يخرج أوديبوس وكريون ثم تقبل الجوقة وهي مؤلفة من خمسة عشر من أشرف ثيبة .

والجوقة في المأساة اليونانية دورها الهام في العنصر الغنائي الراقص في المأساة . والغناء والرقص هما جزءان أساسيان لا ينفصلان عن البناء العام للمسرحية اليونانية وليس عنصران متصلين اتصالاً عرضياً ، ووظيفة الجوقة هي أن ترفع الحديث الشعري من وقت لآخر إلى مستوى الموسيقى فيقوى بذلك العنصر العاطفي للمأساة .

ولما كانت الجوقة تعتبر شخصية. من شخصيات المأساة اليونانية ، فقد كانت تجعل المعانى الفلسفية والدرامية والتي قد تكون خافية على الممثلين أنفسهم تجعل هذه المعانى تتطفو إلى السطح ، وهى بهذا تقوم بما تقوم به الشخصيات الفرعية فى مأسى سكسبير .

والجوقة فى هذا المشهد تلعب دور المشاهد المثالى وتهتم بإبراز الموقف الذى عليه المدينة فى عبارات بالغة التأثير والقوة .

« واحسرتاه إنى لأحتمل آلاما لا تحصى . لقد سرت العدو فى الشعب كله » .

و « وعجز العقل عن أن يخترع سلاحا يذود عن إنسان . لقد جمدت ثمرات الأرض » .

« فهى لا تنمو . وهمدت الأمهات فهن لا ينهضن من مراقدهن قد ألحت عليهن آلام الوضع . وجعل الموت يرسل ضحاياها متتابعة فى سرعة النار التى لا ترد إلى آلهة الجحيم » .

ثم يدخل أوديبوس فى آخر مقطوعة تغنيها الجوقة فيسمعها وهى تردد دعاءها إلى الآلهة بأن تسرع إليها بمشعلها المضطرم لتعينها على آرس ذلك الآله البغيض .

يستمع أوديب إلى هذا الدعاء فيستحدث إلى رئيس الجوقة معطيها له العهد الذى أعطاه للشعب ولكاهن زوس من قبل ، ويدعوهم إلى معاونتته فى قص آثار المجرم ، ويحذر أهل المدينة أن يستقبلوا هذا المجرم كائنا من يكون أو أن يسوقوا إليه حديثا أو أن يشركوه فى صلواتهم وتحياتهم أو أن يقاسموه الماء المقدس .

ثم يقترح رئيس الجوقة على أوديب أن يستدعى تريسيفاس ذلك الإنسان

الذى يخترق رأيه حجب الغيب ، ويرى ما وراءها كما يراها أبولون نفسه فيعلم
رئيس الجوقة أن أوديب لم يهمل هذا الأمر فقد بعث يستدعيه .
وما هى إلا لحظات حتى يدخل الكاهن تريسياس بين خادمين من خدام
الملك وهو شيخ ضريع قد أخذ بيده قائده الصبي .

أوديبوس — أى تريسياس ، أنت الذى يظهر على كل شيء ، على ما يمكن
أن يعلم وما ينبغى أن يخفى ، على آيات السماء وعلامات الأرض ، أنك
لتعرف الشر الذى تشقى به المدينة إننا نريد أن ننقذها أيها الملك ^(١) ، فلا نجد
إلى ذلك سبيلا غيرك ، يجب أن تعلم أن لم يكن رسولاي قد أنبأك أن أبولون
قد أجابنا بأن خلاصنا من هذا الوباء رهين بأن نستكشف قاتل لا يوس فنقلته أو
أو نفيه من الأرض . فقد آن لك ألا تبخل بما توحيه إليك الطير من العلم وبما
تلقيه فى نفسك الآيات المختلفة من المعرفة . أنقذ المدينة أنقذ نفسك ، إنقذنى أنا
أيضا ، إرفع عنا كل رجس . إن أمرنا كله إليك ، وإن الرجل القوى حقأهو
الذى يستطيع أن ينفع الناس حين تتاح له وسائل النفع .

تريسياس —

وأسفاه أن العلم لعظيم الضرر إذا لم ينفع أصحابه . لقد كنت أعرف ذلك
ثم أنسيته ولولا هذا لما أقبلت إلى هذا المكان .

أوديبوس —

ماذا ؟ إنى لأراك محزونا فاطر الهمة ، مستسلما لليأس .

(١) يطلق الشاعر هنا لفظ الملك على الكاهن تأثراً بما كان مألوفاً في أئينا بعد زوال
سلطان الملوك عنها من احتفاظ كهانها بلقب الملك ، وهذا شئ جرت به التقاليد في جميع
المدن اليونانية بعد أن تحولت إلى جمهوريات .

— ٥٥ —

تريسياس —

ردنى إلى بيتى وصدقنى فهذا خير لك ولى .

أوديوس —

هذا كلام لاحظ له من العدل ولا مكان فيه للرحمة والحب لهذه المدينة التى
غذتكم ورعتكم وأنت تبخل عليها الآن بالجواب .

تريسياس —

ذلك لأنى أعلم أن سؤالك هذا لا يلائم منفعتك ، وإذن فتجنبنا الشر وإشارا
للعافية .

أوديوس —

بحق الآلهة لا تعرض عنا ، أنبشنا بما تعلم ، ها نحن أولاء جميعا نتوسل إليك
ضارعين .

تريسياس —

ذلك لأنكم جميعاً حقى ، أما أنا فلن أعلن مصائبى وأحزاني ، بل مصائبك
أنت وأحزانك .

أوديوس —

ماذا تقول ؟ إنك تعرف الحق ثم لا تعلمه ! أنت تفكر فى أن نخوننا وتملك
المدينة .

تريسياس —

لا أريد أن أؤذيك ولا أن أؤذى نفسى . لماذا تسألنى فى غير طائل ؟ لن
تظفر منى بشىء .

أوديوس —

ماذا ؟ يا أشد الناس ضعة وأجدرهم بالحق ، إنك لتثير قلب الصخر لا تريد
أن تتكلم ؟ أتلعب مكانك جامدا لا ترق ولا تلين ؟

— ٥٦ —

تريسياس —

أنت تأخذني بما أحدث في نفسك من ثورة . إنك لا ترى أن الذين يساكنونك يحدثون مثل هذه الثورة أيضا ولكنك تلومني وحدي .

أوديپوس —

من ذا الذي لا يثور حين يسمع هذا الكلام الذي تهين به المدينة كلها .

تريسياس —

ستتكشف الأحداث عن نفسها على رغم هذا الصمت الذي أسترها به .

— أوديپوس

وإذن فالخير في أن تنبئني بما لا بد من وقوعه .

تريسياس —

لن أزيد على هذا شيئا ، فإن شئت فأسلم نفسك إلى أشد الغضب قسوة وعنفًا .

أوديپوس —

إذن فلن أخفي مما في نفسي شيئا مادام الغضب لم يسكت عني . تعلم أنني أتهمك بأنك اشتركت في الجريمة ، دبرتها وهيات لها ، ولم تبرأ منها إلا يدك ، ولو أنك كنت بصيرا لما ترددت في أنؤكد أنك وحدك القاتل .

تريسياس —

أحق هذا ؟ إنني إذن أكلفك أن تنفذ الأمر الذي أصدرته ، وألا تتحدث منذ اليوم إلى أحد لا إلى ولا إلى هؤلاء ، فأنت الرجز الذي يدنس المدينة .

أوديپوس —

أبلغ بك فقد ان الحياء أن تنطق بمثل هذا الكلام ؟ وأين تستطيع أن تضع نفسك بما من مما تستحق من العقاب ؟

— ٥٧ —

تريسياس —

لقد قضى الامر ، إلى احتفظ في نفسى بالحقيقة التى لا حد لقوتها .

أديبوس —

من أنباك بهذه الحقيقة ؟ لم ينبئك بها فنك .

تريسياس —

أنت ، أنت أكرهتنى على أن أتكلم .

أوديبوس —

ماذا تقول ؟ أعد لأفهم خيراً بما فهمت .

تريسياس —

ألم تفهم لأول وهلة أم تريد أن تحملى على الكلام ليس غير ؟

أوديبوس —

لم أفهم في وضوح هلم أعُد .

تريسياس —

أوكد أنك قاتل هذا الرجل الذى تبحث عن أورده الموت .

أوديبوس —

آه ، ولكنك لن تعيد هذا الحديث مرة أخرى .

تريسياس —

أتريد أن أتكلم أيضاً لأزيد غضبك .

أوديبوس —

قل ما شئت فإن حديثك لا أثر له .

تريسياس —

أزعم أنك تعيش على غير علم عيشة الحزى مع أقرب الناس إليك وأدناهم

منك .

— ٥٨ —

أوديپوس —

أتظن إنك ستحمده عاقبة كلامك هذا ؟

تريسياس —

نعم إن كان الحق قويا .

أوديپوس —

إن الحق قوى إلا بالقياس . فإنه في فمك ضعيف ، لقد أغاق سمعك وبصرك ، وعقلك .

تريسياس —

أأنت أيها الشقي تصفى بذلك الذى سيصفك به الناس جميعاً عما قليل .

أوديپوس —

أنت لا تعيش إلا من الظلمة ، إن تستطيع أن تسوءنى ، ولا أن تسوء أحداً من الذين يرون الضوء .

تريسياس —

لم يقض عليك بأن تقب النعمة عليك من يدي . إنما ينهض بذلك أبولون وهو عليه قادر .

أوديپوس —

لأنما هذا تدبيرك وتدير كريون .

تريسياس —

ليس كريون مصدر شر لك ولأنما أنت مصدر الشر لنفسك .

أوديپوس —

أيها الثروة ، أيها السلطان ، أى تفوق الفن ، أى حسد تثيرين فى النفوس بالقياس إلى الرجل البارز الذى يلاحظه الناس . هذا كريون قد أحفظه السلطان الذى أهدته إلى مية دون أن أطلبه إليها ، فإذا هو ينسل من تحتى

يريد أن يستطى ويثل عرشى مستعينا على ذلك بهذا الساحر ، بهذا الماكر ، بهذا المشعوذ الخائن ، الذى لا يرى إلا المال والذى هو أعمى فى فنه ، وإلا فأنبئنى متى كنت كاهنا بصيراً ؛ ما بالك حين كانت تلك الكلبة تلقى عليك الغازها لم تقل كلمة لتتخذ أهل تلك المدينة ؟ فلم يكن تفسير ذلك اللغز لأول طارق على المدينة ، وإنما كان خايقاً بكهانة الكهان . لقد ظهر حينئذ لأحظ لك من علم تلقىه فى نفسك الطير ، أو توحىه اليك الآلهة . وأقبلت أنا الذى لم يكن يعلم شيئاً فاضطرت تلك الكلبة إلى الصمت . ألهمنى عقلى ذلك الجواب لم توحه إلى الطير . أما الآن فأنت تحاول ردى عن السلطان ، تريد أن تجلس إلى جانب عرش كريون . وما أرى إلا أنك ستدفع مع شريكك ثمنها غالباً لتطهير المدينة . ولولا أنك شيخ فإن لعرفت كيف أردك إلى العقل وأحوك عن الخيانة .

رئيس الجوقة —

أرى أن الغضب هو الذى أنطق تريسياس وهو الذى أنطقك أنت أيضاً . ولنسنا فى حاجة إلى الخصومة وإنما نحن فى حاجة إلى أن نتبين كيف ننفذ أمر الآلهة .

تريسياس —

مهما تكن ملكاً فإن لى أن أتحدث إليك كما يتحدث الند إلى نده ، هذا حقى . لست عهدك إنما أدين بالطاعة لأبولون، ولن أكون مولى لكريون فى يوم من الأيام . فلاقل لك فى صراحة إذن ما دمت تعيرنى فقدان البصر ، إن عينيك مفتوحتان للضوء ، ولكنك لا ترى ما أنت فيه من شر ولا ما اتخذت لنفسك من منزل ، ولا من تعاشر من الناس . أتعرف بمن ولدت ؟ أنك تجهل أنك بغيبض إلى أسرتك فى الدنيا وفى دار الموتى، وستصيبك اللعنة من أهلك وأملك فى يوم واحد فتخرجك عن أرض الأمان والطمأنينة . إنك ل ترى الضوء الآن ولكنك عما قليل ستعيش فى ظلمة الليل ، ستهيم بشكائك فى كل مكان . وستردد الجبال كلها

— ٦٠ —

أصداء صياحك حين تعلم هذا الزواج العفس الذى انتهت إليه فى بيتك
بعد سفر سعيد . لأنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التى تحيط بك ، والتى
ستردك إلى موضعك الذى ينبغى لك ، وتجعلك مواسيا لأبنائك . والآن تستطيع
أن تسمى القسالة فى وفى كريون . فلن تصب المصائب على أحد من الناس
كما ستصب عليك .

أوديبوس —

أمن المحتمل أن أسمع منه هذا السلام ؟ ألا تمضى مسرعا إلى الهاكمة ؟ ألا
تنصرف عن هذا القصر عائدا إلى دارك ؟
تريسياس —

لوم تدعى لما أقبلت .

أوديبوس —

لم أكن أعلم أنك ستقول هذه الحقايات ، ولو قدرت ذلك لاستأنيت فى
دعوتك إلى قصرى .

تريسياس —

إلى لاحق فى رأيك ، ولكنى كنت عاقلا رشيدا فى رأى أبويك اللذين منحك
الحياة .

أوديبوس

أى أبوين ؟ أتمم ، من منحنى هذه الحياة ؟

تريسياس —

إن هذا اليوم سيمنحك الحياة والموت .

أوديبوس —

ما أشد الغموض والألغاز فيما تقول .

- ٦١ -

تريسياس —

ألست بطبيعتك ماهراً في حل الألغاز؟

أوديوس —

أهني في مصدر عظمتي .

تريسياس —

ومع ذلك فهذه العظمة قد أهاكتك .

أوديوس —

ولكن إذا انتقلت المدينة فما يعينني بعد ذلك .

تريسياس —

سأنصرف إذن ، قدنى أيها الصبي .

أوديوس —

نعم ايقذك هذا الصبي فإن محضرك يسوءني وغيبتك تريخي .

تريسياس —

سأنصرف ، ولكني سأقول قبل ذلك فيم جئت هنا ، فإنني لا أخاف وجهك لأنك لا تستطيع أن تهلكني . ولإذن فأنا أعلن اليك أن الرجل الذي تبحث عنه موعداً منذراً لأنه قتل لايوس مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة ، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف . إنه يرى ولكنه سيفقد بصره . إنه عظيم الثراء ، ولكنه سيأكل القوت ليعيش ، وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتمساً طريقه بعصاه . سيعلم الناس أنه في الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذين يعيشون معه ، وأنه زوج وابن للمرأة التي ولدته ، وأنه قد اقترن بزواج أبيه بعد أن قتل أباه . اذهب إلى قصرك وفكر في هذا كله فإذا أثبت على الكذب فقل حينئذ إن السكافنة لا تعلمني شيئاً .

(يخرج تريسياس ويدخل أوديوس في القصر)

إن هذا المشهد العنيف بين أوديب وتريسياس هو بداية التشابك ، فقد أطلق تريسياس الشرارة التي تبدأ صغيرة ثم تنتشر إلى أن تبلغ الحريق آخر الأمر ، فإن اصطدام أوديب بهذه التهمة التي يوجهها إليه تريسياس هو بداية القلق المعاق الذي سيدفع أوديب إلى تتبع الخيط إلى نهايته . وشخصية تريسياس هي شخصية تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، الحقيقة التي لا أحد لقوتها فقد عاش تريسياس في الوقت الذي كان يعيش فيه أبو أوديب الملك لا يوس المقتول . فقد كان يعرف هذا الوحي المشتموم وقد كاد أن ينسأه ، ولم يرد أن يذكره أول الأمر ، فقد أراد أن يتجنب الشر وأن يورث العافية . ولكن أوديب الذي كان مدفوعاً برغبة بطولية في أن يكتشف القاتل ، وأن يثار للملك المقتول رأى أن صمت تريسياس وإصراره على ألا يوح بشيء أمر يبعث الريبة ، فلم يتردد في أن يتهمه بأنه اشترك في الجريمة دبرها وهياً لها . فكانت ثورة أوديب على تريسياس واتهامه له باستفزازاً لمشاعره فصرح بالحقيقة القاسية ، صرح بها دفاعاً عن نفسه وعن كريون الذي اعتبره أوديب شريكاً في المؤامرة ، لقد كان طبعاً أن يتخيل أوديب الموقف على هذه الصورة فقد هاله أن يواجه بتهمة كهذه لا يقبلها العقل ، فأعتقد أن كريون أخا الملكة والذي كان ولياً على عرش ثيبة قبل أن يعتليه أوديب ، أعتقد أن كريون قد أحفظه هذا السلطان الذي أهدته إليه ثيبه ، فدبر هذه المؤامرة مع تريسياس لكي يظفر بالسلطان ومن هنا كان هذا الحوار العنيف بين أوديب وتريسياس .

وكانت هذه العبارة الملتبها التي تحدث فيها أوديب عن الثروة والسلطان وفن الكهانة وعن الحسد الذي يصيب الناس بالقياس إلى الرجل البارز ، ثم أخذ يصب جام غضبه على كهانة تريسياس ، وآثار فيه كبرياءه عندما عبره فقدان البصر ، فعز على تريسياس وهو الكاهن الأكبر الذي كان

يطلق عليه صوفوكليس اسم الملك تأثراً بما كان مألوفاً في أمينا بعد زوال سلطان الملوك بعد أن تحولت إلى جمهوريات ، عز على ترسياس الذى لا يقل مكانة عن الملك نفسه أن يتهم بالخيانة وتدمير المؤامرات فأعلن ما أعلن متأثراً بغضب شديد ، ويخرج ترسياس وقد ترك في نفس أوديب ثورة لا تهدأ جعلته يزداد تمسكاً بالحادثة وإمعاناً في الاستقصاء والبحث ، غير أن كريون الذى بلغته أنباء التهمة التى يوجهها إليه أوديب يدخل إلى المسرح وهو شديد التأثر ليعلن إلى المواطنين براءته ، فيدخل عليه أوديب وتنشأ بينهما مناقشة حادة يدفع فيها كريون عن نفسه هذه الجناية في خطاب مؤثر يعتمد على العقل وعلى الدليل تلو الدليل ، ولكن أوديب كان قد استبد به الاعتقاد فلم يقتنع بأقوال كريون وأصر على اتهامه بالخيانة ، فتدخل جوكاسته التى تنفر من خصومة الرجلين في وقت يحتاج الوباء فيه المدينة وتناشدهما أن يعودا إلى القصر وألا يحولا الأمر اليسير إلى أمر ذى خطر ، ولكن كريون يستنزل على نفسه اللعنة أمام أخته إن كان قد أتى شيئاً مما يتهمة به أوديب ، فلا يسع رئيس الجوقة وقد شاهد كل ما جرى بينهما إلا أن يناشد أوديب أن يرعى حرمة هذا الرجل الذى تقدمت به السن وأن يكبر قسمه . فليس من الخير أن يضيفا إلى الآلام الجسام التى تلم بهذا البلد آلاماً أخرى ، فيتركه أوديبوس كارها ويخرج كريون معتمداً على ثقة الناس ، وتظل جوكاسته مع أوديب تريد أن يعرف أسباب هذه الخصوصية التى جرت بينه وبين أخيها فيتردد أوديب ولكنه يعلن لها أن أخاها يأتمر به ويزعم أنه قاتل لايبوس ، فإكان من جوكاسته وقد رأت ما رأت من قلق أوديب ومورته إلا أن تهدىء من روعته .

جوكاسته .

بحق الآلهة أنبئني أيها الأمير فيم هذا الغضب العظيم الذى دفعت إليه ؟

— ٦٤ —

أوديپوس —

سأبئك بذلك لأنى أكبرك أيتها المرأة أكثر مما يكبرك هؤلاء الناس ،
لأنما دفعنى إلى هذا الغضب كريون وأتماره بى .
جوكاسته -

أبن عما تريد لآتين أحق ما ترميه به من الخيانة .
أوديپوس —

يزعم أنى قاتل لايوس . .

جوكاسته —

أيعرف ذلك بنفسه أم أنبأه به شخص آخر ؟
أوديپوس —

أرسل إلى بذلك كاهنا شيريرا ، فأما هو فزعم أنه لا يعرف شيئا .
جوكاسته —

لا تحفل بهذا القول واسمع لى فإنى أعتقد أن ليس بين الناس من يحسن فن
السكاهة . وسأثبت لك هذا فى ألفاظ قليلة . لقد ألقى فيما مضى من الزمان
إلى لايوس وحى لا أقول من أبولون نفسه ، ولكن من بعض خدامه
وكان هذا الوحى ينبئ بأن الملك مقتول بيد ابنه الذى يولد له منى ومع ذلك
فالناس جميعا يؤكدون أن لصوصا من الأجانب قد قتلوا لايوس منذ زمن
بعيد فى طريق ذات ثلاث شعب . فأما ابنه فلم تمض على مولده ثلاثة أيام
حتى قيده ودفعه إلى أيد أجنبية طرخته بالعراء على جبل وعر . وكذلك لم
يتمم أبولون وحيه فلم يقتل ابن لايوس أباه ، ولم يقتل لايوس بيد ابنه .

وما أكثر ما كان قد رسمه الوحى فلا تحفل بذلك ولا تلتفت إليه ،
إذا رأى الآلهة أن يظهروا الناس على شيء من علمهم أعانوه إليهم بأنفسهم
(صمت)

— ٦٥ —

اوديوس —

أيتمها المرأة ما أشد ما تشير هذه القصّة في نفسى من الشك والاضطراب !

جوكاسته —

ما هذا الخوف الذى يثيره في نفسك رجوعك إليها ؟ .

اوديوس —

أظننى سمعتك تقولين أن لايوس قد قتل في طريق ذات ثلاث شعب .

جوكاسته —

قيل ذلك وما زال يقال .

اوديوس —

وفي أى مكان وقع هذا الحدث المنكر ؟ .

جوكاسته —

في بلاد الفوكيين حيث تلتقى الطريقان الآتيتان من دلف ودوليس .

اوديوس —

وكم مضى على الحدث من الزمن ؟

جوكاسته —

أذيع نبؤه في المدينة قبل أن ترقى إلى عرشها بزمن قليل .

اوديوس —

أى زوس ماذا أردت أن تصنع بي ؟

جوكاسته —

ماذا يا ايديوس ؟؟ ماذا يدفعك إلى هذا القاق ؟

اوديوس —

لا تسألنى . كيف كان لايوس ؟ وماذا كانت سنه ؟

— ٩٦ —

جوكاسته —

كان رجلا طويلا قد وخط الشيب رأسه وكانت فيه ملاحظك .

اوديوس —

ما أشقاني يخيل إلى أني انما استزلت اللغة على نفسي منذ حين ودفير علم .

جوكاسته —

ماذا تقول ؟ لاني لاخاف أن أرفع إليك عيني أيها الأمير .

اوديوس —

أخشى أشد الخشية أن يكون الكاهن قد رأى جليلة الامر ، واسكنك تزيديني علما إن أضفت كلمة واحدة .

جوكاسته —

وأنا أيضا قلقلة واسكنك لن تلقى سؤالا إلا أسرعت بالإجابة عنه .

اوديوس —

أكان مسافرا في جماعة صغيرة أم كان يتبعه حرس ضخم كما يصنع الأقوياء ؟

جوكاسته —

كانوا خمسة ليس غير ، وكان بينهم مناد ، وكانت عجلة واحدة تحمل لايرس .

اوديوس —

آه ، الآن يتضح الامر ولكن من أنباك بهذا كله أيتها المرأة ؟

جوكاسته —

خادم نجا وحده .

— ٦٧ —

أوديبوس —

أهو الآن فى القصر ؟

جوكاسته —

لا ، لقد عاد فرأى أمور المدينة اليك بعد موت لايرس فتوسل إلى آخذا
بيدى فى أن أرسله مع القطعان يراها بعيداً عنك وعن المدينة . وقد أجبته إلى
ما أراد فقد كان يستحق منى أحسن ما يستحقه المولى الأمين .

أوديبوس —

أيمكن أن يعود إلينا مسرعاً ؟

جوكاسته —

من غير شك ، ولكن لماذا تريد ذلك ؟

أوديبوس —

أخشى أيتها المرأة أن أكون قد أسرفت فى القول ، ولهذا أريد أن أراه .

جوكاسته —

سيعود ولكنى أستحق فيما أظن أن تنبئنى بما يقلقك أيها الملك .

وهنا يباغ الصراع أشده فى نفس أوديب ، ويستولى عليه قلق جارف ، وتلتقى
كلمات جوكاسته عنده بقصة القتل الذى اقترفها فقد قتل شيخاً فى طريق ذات
ثلاث شعب ، فما أن تسأله جوكاسته عن القلق الذى يساوره حتى ينطق فى
الحديث عن نشأته وعن أبيه بولمبيوس وأمه ميروبا وعن هذا الرجل الذى
أهانته فى بعض مجامع اللهو ، وزعم له أنه ولد من أسرة مجهولة وكيف أثاره ذلك
فخرج إلى دلف ليستشير أبولون ، فلم يكن من أبولون إلا أن أعلن له كوارث
أخرى بغليضة ، أعان له أن القدر قد كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه .
فيتحول عن كورنتة ويقابل شيخاً راكباً عربية ، فتحدث مشاجرة بينه وبين
الشيخ فيصب على رأسه عصاه ويقتله .

فإذا كان هذا الشيخ الذى قتله متصلا على نحو ما بلايوس فليس فى الناس أشد منه شقاء وليس فيهم أشد منه مقتا عند الآلهة .

ولذلك فهو يصر على مقدم هذا الرجل الذى نجى وحده ، فهو الأمل الوحيد الباقى عند أوديب ، فإن هذا الرجل إذا قال مثل ما تقول جوكرسته إن الذى قتل الملك جماعة لا فرد واحد فليس هو القاتل . أما إذا ذكر أن رجلا واحدا هو الذى قتل الملك فلن يكون القاتل غير أوديب . وهنا يبلغ صوفوكليس القصة فى تدليق أنظار المشاهدين على الموقف ، فلم يبق غير خيط واحد من الأمل ، وترسل جوكرسته فى طلب الخادم ويدخلان إلى القصر ثم يتحدث رئيس الجوقة فيتغنى بالطهر الذى من أجله شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء أو التى فيها يحيا إله عظيم لا ندركه الشيخوخة . ويدعو الآلهة أن يكون ما يقع من الأحداث ملائما لوحى الآلهة ، وألا يخرج الدين عن سلطانه الخالد ، وهو بذلك يصور غضب الجوقة لما كان من إنكار الملكة لصدق الوحى والكهانة . وما إن ينتهى رئيس الجوقة من حديثه حتى تدخل جوكرسته تحمل فى يديها بعض التيجان والطيب ، وتقرب من مذبح أبولون فتقرب إليه هذا القربان سائلة إياه أن يرفع عن أوديبوس الرجز وأن يحمل إليه الأمان وينقذه من الشر ، وبينما تقدم قربانها إذ يدخل رسول يسأل عن قصر الملك فتقابل به جوكرسته فقد جاء يعلم إليها وإلى الملك أن سكان كورنثة قد اختاروه ملكا عليهم بعد وفاة بوليبيوس الشيخ الذى تنهأ بنفسه حتى شب ، فتنفرح جوكرسته للنبا وتذهب فى استدعاء زوجها أوديبوس لكى يسمع بنفسه من فم الرسول نبأ وفاة أبيه بوليبيوس . فيأتى أوديبوس ويرد إليه هذا النبا شيئا من الثقة ، وتحاول جوكرسته أن تقنعه بالعدول عن الخوف من فكرة الاقتران بأمة فكثير من الناس اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل ، وهنا نلاحظ أن جوكرسته كانت تخشى من الحقيقة وتحب الواقع وتتشبث به ، فبينما نرى أوديب مشغولا بالحادثة التى تملك عليه كل شيء فلا وقت عنده

للتأمل في الواقع نرى جوكاسته تحاول أن تشي أوديب عن البحث عن حقيقته ،
وتغريه بالاستسلام للبوقف ، ولكن الرسول لا يجعل هذا الموقف يطول فهو
قد جاء ليعلم إلى أوديب أن سلطان كورنتة ينتظره .

ولكن أوديب الذى ما يزال يخاف أن يتزوج بأمة يرفض الذهاب . فيعلم
الرسول أن أوديب يهدده وحى خطير من الآلهة ، وحى جعله ينفي نفسه من
مدينة كورنتة ، ويشاء القدر أن يكون هذا الرسول هو الذى تسلم أوديب إنه
ليس ابنا لبوليبيوس ، وإنما تسلمه من راع آخر وأنقذه من الهلاك بأن
أعطاه إلى بوليبيوس ، وما إن سمع أوديوس هذا النبأ الجديد حتى صاح فى
الناس أن يأتوه بهذا الراعى الذى كان يعمل عند لايس والذى أمر أن يحمل
أوديوس إلى جبل وعرفته حاول جوكاسته أن تشفيه فى ضراعة ، ولكنه يصرخ
فى الناس أن يأتوه بهذا الراعى فتخرج جوكاسته باكية يائسة ، ويسخر أوديب
من كبرياء جوكاسته التى ظن أنها تستخذى من مولده الوضع فتردد الجوقة فى
نشاط وفرح غناء تشيد فيه بأوديوس الذى اعتبرته من نسل الآلهة متأثرة بما
سمعت من أقواله وفى هذا ترشيح بديع لماستكشف عنه الحوادث من خيبة الأمل ،
ولا يمضى وقت طويل حتى يقبل هذا الراعى الذى أرسل أوديوس فى
استدعائه .

أوديوس —

إذا كان حقا على أيها الشيوخ أن أتوسم رجلا لم أره قط فإننى أظن أن هذا
المقبل هو الراعى الذى نبحث عنه منذ زمن طويل ، فإن شيخوخته التى بعد
العهد بها تلائم شيخوخة هذا الرسول ، على أنى أعرف هذين اللذين يقودانه
فهما من خدمى . ولكنك أنت وقد رأيت هذا الراعى من قبل تستطيع أن
تنبئنا بعلم ذلك .

— ٧٠ —

رئيس الجوقة —

تعلم أنى أعرفه فقد كان ملكا للايوس وكان من أشد رعاته أمانة له ووفاء .

اوديوس —

سأبدأ بسؤالك أنت أيها الغريب الكورنى أهذا هو الرجل الذى تتحدث عنه ؟

الرسول —

هو بعينه . إنك لتراه .

اوديوس —

أيها الشيخ أنظر لى وأجب عن كل ما ألقى إليك من سؤال . . . أكنت فيما مضى من الدهر ملكا للايوس ؟

الخادم —

كنت عبده لم يشتري ، ولكنى ولدت ونشأت فى قصره .

اوديوس —

ماذا كنت تصنع ؟ وأى حياة كنت تحيا ؟

الخادم —

انفقت معظم حياتى راعيا للقطعان .

اوديوس —

فى أى مكان كنت تقيم ؟

الخادم —

كنت أقيم على جبل الكثيرون أحيانا وأحيانا فى بلد يجاوره .

اوديوس —

هذا الرجل أتذكر أنك رأيته هناك ؟

— ٧١ —

الخادم —

ماذا كان يصنع ؟ عن أى الرجال تتحدث ؟

أوديپوس —

عن هذا الذى تراه . ألقية قط ؟

الخادم —

لا أستطيع أن أجيب من الفور لآنى لا أذكر .

الرسول —

لا غرابة فى ذلك يامولاي . لقد نسى كل شيء ولكنى سأذكره فى وضوح وجلاء . أنا واثق بأنه عرفنى حين كان يرعى طائفتين من القطعان ، وكنت أرعى طائفة واحدة ، وقد أقمنا معا على الكثيرون ثلاثة فصول من الربيع إلى أن ظهر الدب . فلما أقبل الشتاء عدت إلى حظائرى وعاد هو إلى حظائرى لايوس . أهذا حق ؟ ألم تبحر الأمور كما وصفت ؟ .

الخادم —

حقا ولكن هذا بعيد العهد :

الرسول —

والآن أتذكر أنك دفعت إلى صبيّا لأرّيه كما لو كان ابنى ؟

الخادم —

ماذا تقول ؟ لم تلق هذا السؤال ؟

الرسول —

ها هو ذا أيها الصديق ذلك الذى كان صبيّا حينئذ ،

الخادم —

تهلكك الآلهة ، ألا تؤثر الصمت .

— ٧٢ —

اوديبوس —

لا تغضب عليه أيها الشيخ فإن الفاظك أنت هي الخليفة أن تثير الغضب
لا ألفاظه .

الخادم —

أى خطيئة اقترفت يا خير السادة .

اوديبوس —

خطيئتك أنك لا تجيب بشيء عن أمر الطفل الذى يسألك عنه .

الخادم —

لأنه يتحدث عن غير علم ويضيع وقته .

اوديبوس —

إن لم تجب طائعا فستجيب كارها .

الخادم —

لانى أقسم عليك بالآلهة ألا تعذبني ولا تشق على فاينى شيخ كبير .

اوديبوس —

ألا تريدون أن تسرعوا فتجمعوا يديه خلف ظهره .

الخادم —

ما أشقانى ! فيم هذا العذاب ؟ ماذا تريد أن تعلم ؟

اوديبوس —

هذا الصبي الذى يتحدث عنه : هل دفعته إليه ؟

الخادم —

نعم وددت لو مت فى ذلك اليوم .

اوديبوس —

سينزل بك الموت إن لم تقل ما يجب أن تقول .

— ٧٣ —

الخادم —

وأشد من ذلك تأكيداً أنى هالك أن تكلمت .

أوديوس —

يخيل لى أن هذا الرجل يريد أن يدور .

الخادم —

كلا ، لقد أنبأتك بأنى دفعت الصبي إليه .

أوديوس —

ومن تلقيت هذا الصبي ؟ أكان ابنك أم تلقيته من إنسان آخر ؟

الخادم —

لم يكن ابنى بل تلقيته من بعض الناس .

أوديوس —

من أى المواطنين من هنا ؟ من أى بيت ؟

الخادم —

بحق الآلهة يا مولاي لا تسألنى عن أكثر من هذا .

أوديوس —

إنك ميت إن اضطررت لى أن أعيد عليك هذا السؤال .

الخادم —

إذن فقد ولد هذا الصبي فى قصر لايوس .

أوديوس —

أولد لعبد من عبيده ؟ أم ولد له هو ؟

الخادم —

واحسرتاه ! هذا ما يفظننى أن أقوله .

— ٧٤ —

اوديوس —

ويفظعنى أن أسمعه . ومع ذلك يجب أن تتكلم .

الخادم —

كان يقال إنه ابن الملك ، ولكن فى القصر امرأتك تستطيع أن تنبئك بحليلة
الأمير .

اوديوس —

هى التى دفعته إليك ؟

الخادم —

نعم أيها الملك .

اوديوس —

لماذا ؟

الخادم —

لأهلك

اوديوس —

د أم ، تقدم على ذلك ؟ ما أشقاها

الخادم —

خوفا من وحي مشؤوم .

اوديوس —

أى وحي ؟

الخادم —

كان يقال إن هذا الصبي لو عاش لقتل أبويه .

— ٧٥ —

أوديوس —

ولم دفعته إلى هذا الشيخ ؟

الخادم —

إشفاقاً عليه يا مولاي . قدرت أن سيحمله إلى بلد آخر حيث يعيش هو .
وهو أنقذ حياته فكان ذلك مصدر شقاء عظيم . فلو قد صدق ما يقول
لكنت أشقى الناس وأنكدهم حظاً .

أوديوس —

واحسرتاه ! لقد استبان كل شيء . أيها الضوء ، أيها الضوء لعلى أراك
الآن للمرة الأخيرة . لقد أصبح الناس جميعاً يعلبون ، لقد كان محظوراً
على أن أولد لمن ولدت له وأن أحيا مع من أحيا معه . وفقد قتلت من لم يكن
لي أن اقتله .

(يسرع إلى القصر . ويذهب الراعيان . أما
الكورتى فإلى الشمال ، أما الآخر فإلى اليمين .
المعذب خال) .

يخرج أوديوس وتغنى الجوقة غناءها الحزين ، لقد رمى أوديوس فأبعد ،
لقد ظفر بالنعيم والمجد ، لقد أهلك تلك العذراء ذات الخالب الحجن ، لقد كان
قائماً في بيته كالبرج الشاهق يرد عنا الموت واليوم أى الناس يشقى
بما هو أشد إيلاماً من هذا . أى الناس يفرق في أمواج من العذاب أعنف من
هذا العذاب إن الآلهة يمتنون هذا الزواج الذى جعل لأوديوس من
أمه أولاداً ثم يدخل خادم فيعلن أن جوكاسته قد فارقت الحياة ،
لقد مضت ذاهلة حتى إذا عبرت البهو قذفت نفسها نحو سرير الزوجية مستأصلة
شعرها بكتلتا يديها . أما أوديوس فقد كان يهيم مضطرباً غائب الرشد يبحث عن
زوجته ثم هداه لإليها في هذه الثورة إله لا أدرى من هو هنالك بعث

صيحة منكرة واندفع إلى الباب المغلق فيدير حديدته المجوف ثم يقذف نفسه في الحجرة وهناك يرى امرأته وقد شنت نفسها ، فما يكاد الشق يشهد هذا المنظر حتى يدفع من فيه زئيراً مروعاً، وينزع المشابك الذهبية التي كانت قد اتخذتها زينة ثم يدفعها إلى عينيه قائلاً :

« ستظلان في الظلمة فلا تريان من كان يجب ألا تراه ، ولا تعرفان ما لا أريد أن أعرف بعد اليوم » .

ثم يصبح بالخدم أن اقتحموا الأبواب السكى يظهر لاهل ثيبة جميعاً قائل أبيه، ثم يدخل أوديبوس إلى المسرح دامياً وقد فقمت عيناه ويتقدم متحسناً طريقته فيبعث شكاته الالامية إلى رئيس الجوقة مرسلًا صيحاته إلى أصدقائه أن يقودوه إلى مكان بعيد من هذه الأرض فقد أصبح موضوع البغض من الآلهة ومن الناس جميعاً ثم يدخل كريون فيناشده أوديبوس أن يقذف به بعيداً عن هذه المدينة حيث لا يراه أحد ولا يتحدث إلى إنسان ، ثم يضرع إليه أن يشفق على ابنهيه وأن يشملها بعطفه، ويتوسل إليه في أن يدعوها لكي يتحسسها بيده فإذا بابنتيه تاتيان باكيتين من بعيد ويسمع صيحاتها فتمتد يدها باحثتين عنها، ويتوسل إلى كريون ألا يخل بينهما وبين البؤس والجوع وألا يسوى شقاءهما بشقائه. ثم يدخل اوديبوس إلى القصر يقوده كريون ، وتذعه ابنتاه والخدم وقد وعده كريون بأن ينفيه عن هذه الأرض .

وهكذا تنتهى مأساة هذا البطل العظيم الذى كان عليه أن يتلقى ضربة القدر المحتومة ، أن ينزل بنفسه تلك الغضاعة وأن ينتهى بطلا كما بدأ بطلا .

وسواء أكان المشهد الأخير والتصوير الأخير للمأساة هو الذى يبرز الفاجعة ويؤكد لها أم كان بناء المأساة كلها أو روحها هو الذى يتضمنه

ويبرزه فإن المأساة اليونانية تحمل إلينا مفهوما من مفاهيم العقل الإنساني ومن تجربته ، وهى تصنع ذلك بأن تظهر لنا أن ما يعانيه الإنسان إنما هو نتيجة مباشرة لكونه إنسانا وليس لإلاها .

ولعل أروع ما فى مأساة صوفوكليس الخالدة هو تلك القوة الدرامية الهائلة المنبعشة من ذلك التكتيل للحركة والتكديس للحوادث فى تلك الوحدة الوثيقة والحيز الضيق ^(١) ، فكاتب المأساة اليونانية لا يهتم أن يعرض الأحداث لمجرد كونها أحداثا ، كما لا يهتم أن يدرس الشخصية لمجرد كونها شخصية ، فالحبكة الفرعية أو ما يمكن أن يتفرع عن الحادثة الرئيسية من فروع أمر يتجنبه مؤلف المأساة اليونانية . فليس فيها شيء يمكن أن يضيفه المؤلف إلا ما تتطلبه الحادثة الرئيسية وما يكون منها بسبب مباشر ، كما لم يحاول أحد أن يستخدم المشاهد الثانوية التى من شأنها أن تجعل الحدث الرئيسى يظهر جنبا إلى جنب مع أحداث الحياة العادية التى ، كان يستعملها شكسبير ويستعين بها فى التأثير التراجيدى .

إن الشيء الوحيد الذى كان يظهر إلى جوار الحدث الرئيسى فى المأساة اليونانية هو نشاط الآلهة أو إن شئت فسمه القانون العام لهذا العالم . والآثر الفنى لهذا التركيز هو السرعة والحسم والتطور الواضح لفكرة المأساة ، وبعد فما الحكمة الكبيرة من وراء تعرض هذه الشخصية العنسة فى هذه المأساة لكل هذه الآلام ؟ أو بعبارة أخرى لماذا استحق أوديب أن ينتهى به الأمر إلى هذه النهاية المفجعة وهو الإنسان الذى قاده القدر على غير علم منه إلى ما اقترفه من فظائع ؟

هذا هو ما يجيب عنه برنارد نوكس Bernard Knox فى تحليله الرائع لشخصية أوديب ومأساته فى المقال التالى .

(١) توفيق الحكيم فى مقدمة كتابية أوديب الملك .

تحليل برنارد نو كس لشخصية أوديب (١) وتفسيره لمأساته

أن شخصية أوديب لصوفوكليس ليست مجرد عمل فنى كبير لشاعر عظيم ،
ولست كذلك شخصية كلاسيكية تمثل العصر الذى نشأت فيه فحسب ، بل أن
أوديب هو إلى جانب ذلك واحد من سلسلة طويلة من أبطال التراجيديات
الذين يعتبرون جميعا رموزا لطموح الإنسان ويأسه ، وتصويرا لموقف الإنسان
الحقيقى ، ومكانه فى هذا العالم ، .

تظهر لك هذه المشكلة الأساسية فى السطور الأولى من مسرحية « أوديب
ملك » ، لصوفوكليس ، وذلك من خلال كلمات كاهن زوس عندما وجه خطابه إلى
أوديب فى مطلع المسرحية ، وقد استطاع الكاهن أن يحدد فى هذه الكلمات
وجهة نظره ونظر الشعب فى شخصية أوديب منقذ ثيبة ، وحاكمها المطلق ،
وقصارى أملها فى إنقاذ المدينة من الطاعون المهلك الذى أحاق بها .
يقول الكاهن :

« اننا نلتمس معونتك ، لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة ، ولكن باعتبارك
الأول بين الناس جميعا ، هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة » .

إذا تأملنا هذه العبارة الأخيرة التى وصف بها الكاهن أوديب فسنرى أن
الجزء الأخير منها حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها أو إنكارها ، فأوديب
ملك ثيبة هو حاكمها المطلق ، وكلمة Tyrannos اليونانية ليست مرادفة

(١) هذا المقال من أروع ما قرأنا فى تحليل الشخصية وتماثيل المأساة ، وهذه الدراسة
تتضمن تمايلا للشخصية فى الروايتين معا « أوديب الملك » و « أوديب فى كولونا » .

في المعنى لكلمة Tyrant الانجليزية التي هي بمعنى طاغية ، كما أنها ليست مرادفة لكلمة King التي بمعنى ملك . إن كلمة Tyrannos تعنى الحاكم المطلق الذي قد يكون حاكما شريرا ، وقد يكون حاكما خيرا كما هو الحال عند اوديب . ولكنه في كلا الحالتين ليس هو الحاكم الذي ظفر بالسلطان بطريق الوراثة . ولكن بطريقة بطولية ترجع إلى تفوقه وامتيازه ، وهو ليس ملكا لأن نجاح الملك مقرون بمولده ، أما الحاكم المطلق فنجاحه مقرون بملكات الحاكم العقلية ، وقدراته .

وصف اوديب تلك السلطة المطلقة في المسرحية بأنها « الجائزة التي تنال بالأموال والجاهير » . ولعل العنوان الذي اختاره صوفوكليس لمأساته « اوديب الحاكم المطلق » هو أشد العبارات وأقواها تمكنا في المسرحية ، فإن اوديب كما هو معروف ليس هو الحاكم المطلق الذي جاء من خارج المدينة وظفر بسلطانها ، ولكنه ، وإن خيل إليه أنه آت من الخارج ، هو الملك الشرعي لثيبه لأنه ابن لايوس الملك السابق لثيبة . وهو في الحقيقة لا ينبغي أن يسمى ملكا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة إلا بعد أن يكشف النقاب عن حقيقته وعن مولده . ولعله من الملاحظ أن الجوقة لم تطلق عليه هذا اللقب « لقب الملك » إلا في النشيد الكبير الذي غنته عقب معرفة اوديب لنفسه ، « دعوناك الملك الخير ، وقدمتا لك أعظم الشرف ، وجعلناك صاحب الأمر والنهي ،

غير أن كلمة Tyrant ما يزال لها مغزى أكبر وأوسع من ذلك . فأوديب في هذا النشيد بعينه هو مثال أو نموذج للناس جميعا . فحقيقة كونه حاكما ظفر بالحكم بمجوده الذاتي ، وحقيقة كونه يحقق المثل الإغريقي للنجاح المكتسب بالذكاء والسمى الفرديين جعلت في اوديب رمزا صالحا للإنسان المتحضر الذي بدأ يعتقد ، في القرن الخامس قبل الميلاد ، بأنه يستطيع أن

يستحوذ على السلطان في الأقليم الذى يعيش فيه ، ويصنع مصير نفسه بنفسه ،
ويصبح فى الحقيقة مساويا للآلهة أو نظيرا لهم .

تقول الجوقة فى نشيدها الذى أشرنا إليه منذ لحظة :

« لقد رمى أوديب قوسه إلى مالم يصل إليه أحد ، لقد ظفر بالنعيم والجد ،
أى روس ! لقد أهلك تلك العذراء ذات المحالب الحجن والأغاني الغامضة ،
ولقد كان قائما فى بلدنا كأنه اليرج الشاهق ، يردعنا الموت ... » .

أصبح أوديوس حاكما مطلقا منذ اللحظة التى أجاب فيها على اللغز الذى
القاء عليه « أبو الهول » . أجاب على هذا اللغز دون أن تعينه عليه الأنبياء أو
توحى به إليه الطير ، أو تشير عليه به الآلهة ، واعتمد على ذكائه وحده ،
واستطاعت إجابته هذه أن تظفر له بمدينة ثيبة وملكتها ، وكانت الإجابة على
اللغز كلمة واحدة هى « الإنسان » الذى قال عنه بروتاجوراس السوفسطالى
« أنه مقياس جميع الأشياء .. » .

هذه الجملة المشهورة لبروتاجوراس هى خلاصة للروح التفاؤلية والنقدية
التي سادت التفكير اليونانى فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد . الإنسان
هو مركز العالم ، يستطيع ذكاؤه أن يتغلب على جميع العقبات وهو سيد مصيره ،
والحاكم الذى استحوذ على السلطان بذاته ، ولديه من القدرة ما يخول له الظفر
بالبجاح والسعادة كاملتين .

ولذا رجعنا إلى مأساة أنتيجون التى كتبها صوفوكليس قبل أن يكتب
روايتيه عن أوديب نرى الجوقة فى مأساة أنتيجون تشير فى أحد أناشيدها إلى
هذا « الإنسان » الغازى المنتصر فتقول « كثيرة عجائب الدنيا وأهوالها ، ولكن
ليس ثمة شئ أشد عجبا ولا هولا من « الإنسان » لقد غزا البحار وعبرها
وهى مضطربة تبيض أمواجها من حولا ، وهو الذى أخضع لسلطانه الأرض
واستخدم الخيل والمحراث ليزق جوفها ، وهى الإلهة الجلييلة ... » .

والإنسان ، كما يقول النشيد ، لم يسيطر على الأرض وحدها ، وإنما امتد سلطانه على الطير فأوقعها في ثنايا شباكها ، وذلل بمهارته أشد الحيوانات بأساً ووحشية ، وافترس من أممك البحار ما لا عدد له ولا حدود . استطاع أن يصنع كل هذه المعجزات بماذا ؟ « بالمعرفة والمهارة الفنية » تقول الجوقة :

« تعلم المنطق ، وعرف مذاهب الريح ، وأدرك سلطان القوانين ، وذلل بمهارته أشد سكان النباتات ووحشية » وعرف كيف يحصى مساكته من سهام البرد والرطوبة ، سير كل شيء بتجاربه ، ووجد في الحيل ما يتق به أحداث الزمان ، واكتشف ما يحول بينه وبين أشد العلل قسوة وفتكا ، الموت وحده هو العلة التي لم يستطع أن يجد منها مخلصا ، إن مهارته وافتتانه ، واكتماله ، قد بلغت ما لم يكن يخطر على ذهن أحده .

تصور لك هذه الأناشيد إلى أي حد ارتفع سلطان الإنسان الذي علم نفسه بنفسه ، وسيطر على المدن بقوته ، واستحوذ على شتى العناصر وعلى الحيوانات وعلى ما تضهنته الحضارة من علم وفن . وواجه المستقبل بمصادر الثروة .

هذا « الإنسان » الذي صورته عبارات الكاهن في أول المسرحية ، وهذا « الإنسان » الذي حدثنا عنه الجوقة في مأساة أنتيجون ، هو أصدق وصف ينطبق على شخصية أوديب كما يظهر للقارئ والمشاهد من مطلع المسرحية .

ولمست عبارات هذا النشيد وحده هي التي تهدف إلى تصوير أوديب بهذه الصورة البطولية التي يرى فيها الإنسان في أكل صورة على الأرض ، فإن شخصية أوديب محدودة في المسرحية بجميع الاصطلاحات والعبارات التي جاءت على لسانه هو والتي جاءت على لسان من خاطبه ووصفه ، ونحن إذا عدنا لتتبع الأوصاف التي خلعا صوفوكايس على شخصية أوديب سواء صدرت هذه

الأوصاف من أوديب نفسه أو من غيره من شخصيات الرواية فسنعجد أن جميع هذه الأوصاف لن تخرج عن هذا المعنى الذى حدثنا به نشيد الجوقة فى مأساة أنتيجون . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتآلف فى إعطائنا هذا النموذج الفذ من الانسان ، فقد خلعت عليه المسرحية أوصافاً شتى فهو الذى يدير دفة الحكم وهو قاهر البر والبحر ، وهو الذى يحرق الأرض ويفلحها ، وهو صائد الوحوش ، وسيد الكلام والفكر ، والمكتشف ، والمشرع ، والطبيب . ولم يقف الأمر عند هذا ، فقد واجهت المسرحية أوديب بمعضلة عقلية بالغة التعقيد والصعوبة ، ورأيناه وهو يحاول إخضاعها لسلطان عقله باحثاً لها عن حل . وعرفنا كيف استطاعت لغة المسرحية أن توحى إلينا بشيء من المقارنة بين منهج أوديب ، وهو يبحث عن حل لمعضلته ، وبين مناهج العلوم والفنون التى استطاع إنسان ذلك العصر ، بفضلها أن يكون الحاكم المطلق لذلك العالم .

لقد كانت المشكلة التى واجهت أوديب فى أول الامر مشكلة تبدو عادية ويسيرة ، وكانت تتلخص فى هذا السؤال : من هو قاتل لايوس ؟ غير أن المشكلة اليسيرة هذه لم تلبث بعد قليل من التجرد والاستقصاء أن تحولت إلى مشكلة أخرى ولم يعد السؤال : « من هو قاتل لايوس ؟ » وإنما أصبح « من هو أنا » ، ولكي يجيب أوديب على هذا السؤال كان لا مفر له من أن يستعين بالناس والآلهة معاً . ولم يكن جواب هذا السؤال بالشئ الذى يتوقعه ، فقد انقلب المرقف رأساً على عقب ، واقتضى هذا الانقلاب تحولاً شاملاً وسريعاً فى وضع أوديب ذاته ، انقلبت الصورة إلى عكسها تماماً ، فبعد أن كان أوديب البطل الأول أصبح المجرم الأول ، وبعد أن كان أحق الناس بالاحترام والحب أصبح أشدهم ضعفاً وأجدرهم بالمقت . وهذا هو ما سماه أرسطو فى كتابه « الشعر » وهو بصدد الحديث عن مأساة أوديب « بتحول الحدث إلى عكسه » وقد اقتضى هذا تحولاً فى

مواقف الممثلين فبعد أن كان أوديب يستنزل اللعنة على قاتل لايرس أصبح يستنزل اللعنة على نفسه ، غير أن هذا الانقلاب في الأوضاع ، أو هذا التحول إلى العكس ، كما سماه أرسطو لا يقتصر على أحداث الرواية وحدها وإنما يتضح لك كذلك من الصور الفنية التي اعتنت الرواية بإبرازها والتي تحدد لك شخص أوديب باعتباره مثلاً للروح المكتشفة الناقدة لعصره . وعندما أتيج لهذه الصور الفنية أن تكشف عن مدلولاتها ، وأن تفصح عن مكوناتها ، وجدنا المحقق قد تحول إلى متهم ، والصائد إلى فريسة ، والطبيب إلى مريض ، والمشرع إلى مجرم ، والكاشف عن الحق إلى الشيء الذي كشف الحق عنه ، والذي أطلق سراح وطنه إلى الشيء الذي أطلق سراحه . :

يقول الرسول لاوديب : « فككتك وأطلقت سراحك وكانت قدماك قد ثقبنا من كبريهما » .

وجدنا الذي كان يدافع عن الجريمة يتحول إلى من هو في حاجة إلى الدفاع عن نفسه ، ووجدنا الملك يتحول إلى رعية والمعلم لا يتحول إلى تلميذ فحسب بل يتحول إلى الشيء الذي هو موضوع الدراسة ، إلى النموذج . هذا هو تحول الحدث إلى عكسه أو هو تحول الإيجاب إلى السلب .

ورأينا الكلمات الأولى التي استهل بها الجوقة نشيدها في مسرحية أنتيجون والتي أشرنا إليها منذ لحظة ، والتي وصفت الإنسان الذي يمثله أوديب بأنه قائد الدقة الذي يدير سفينة الحكم . رأينا هذه الكلمات قد تحولت على لسان تريسياس إلى نقيضها ، فقد نعت تريسياس أوديب بأنه «سيرسو بسفينته في شاطئ مجهول» ورأينا الجوقة في مسرحية أوديب تصفه كذلك بأنه « سوف يرسو في نفس المرفأ العظيم الذي آوى والده من قبل » ثم تساءل الجوقة « كيف استطاع حرث أبيه أن يحتمله في صمت طول هذا الوقت » .

هذا التحول إلى العكس هو أبرز ما في الحركة المسرحية للبأساة ، وهو يسير موازيا للصور الفنية ولأفعال الممثلين . إنه سقوط الحاكم المطلق الذى كان قابضا على زمام السلطة وكان في نظر نفسه مساويا للآلهة ونظيرا لهم .

ولقد استطاعت العبارات التى جاءت على لسان السكاهن في أول المسرحية والتي جعلت أوديب في صورة ترمز للذكاء البشرى وتمثل ما حققه لإنسان العصر من نجاح ، استطاعت هذه العبارات أن تتكاثر وأن تولد العديد من الصور التي صاحبت تطور الأحداث وسارت جنباً إلى جنب مع التحول الذى أصاب بطل المأساة . فأوديب لم يكن فقط مدير الدفة ، وحارث الأرض والمكتشف ، والمشرع ، والمحرر ، والطبيب . وإنما وصف إلى جانب ذلك بصفات حملت معاني أخرى غير المعاني التى سبقت وخلعت على أوديب صفة الماهر في حل الألغاز والأحاجي وجعلته ضليعا في العلوم الرياضية والحسابية ، وهذه الصفات الجديدة تبرز لنا جانباً آخر من جوانب الإنسان الملك والحاكم المطلق ، ولا يخفى علينا أنه من الأسباب التى مهدت لبطولة الإنسان في ذلك العصر وبلوغه شأواً بعيداً في الحضارة أنه استطاع أن يجيد حساب الأرقام وأن يستفيد منه في بناء حضارته على أساس من علوم الرياضة والحساب . ولعلنا لا ننسى أن من بين الكلمات التى كان يعجب بها أوديب كلمة مقياس أو معيار Measure وهى استعارة لها مدلولها إذا اقترنت بما للبدلول الحسابي من قيمة ترتبط بحضارة العصر ورقية . وإذا رجعنا إلى المسرحية رأينا تريسياس في أحد مواقفه مع أوديب يسخر منه قائلاً : « ألسنت بليعتك ما هرا في حل الألغاز » . كما لا ننسى أن اللغز الذى طرحه الحيوان المهلك القائم على صخرة قريباً من مدينة ثيبة على أوديب والذي كان يلتقى به على كل من مر به فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فافترسه ، لا ننسى أن هذا اللغز الذى وفق أوديب إلى حله على الفور لغز قائم على الأرقام الحسابية

« ما هو الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع ، وفى الظهر على اثنتين ، وفى المساء على ثلاث ؟ » .

ثم عد بعد ذلك إلى بروميشيوس فى مسرحية ايسكلوس الذى يمثل قملة التحضر فى الحياة البشرية فسترى أنه كان يعتبر الأرقام وحسابها من أولى المنهج التى منحها للإنسان يقول « والأرقام كذلك اخترعتها فكانت أبرز اختراع وصلت إليه الإنسانية »

ونحن لا ننسى أن الحضارة التى نشأت على ضفاف النيل فى العصور القديمة استطاعت أن تمكن الإنسان ، بفضل العلوم الرياضية والحساب ، من معرفة تحركات النجوم وحساب الوقت . وعرفنا من تاريخ صوفوكليس أنه اطلع على تاريخ هيرودوت وعرف منه العمليات الحسابية التى نتج عنها بناء الأهرام .

وتعرد إلينا كلمة « معيار أو مقياس » مرة أخرى فى عبارة بروتاجوراس المشهورة « الانسان هو مقياس أو معيار جميع الأشياء » . وفى روايتنا هذه قد عرف مقياس الإنسان الحقيقى عرف مقياسه الصحيح .

فالمسرحية مليئة بالأقيسة والمعادلات بعضها ناقص وبعضها زائف ، غير أن المعادلة الختامية للمأساة قد أطلعتنا على حقيقة صارمة مؤداها أن الإنسان ليس مساويا للآلهة ولكنه مساو لنفسه فقط ، لقد ساوى نفسه فى نهاية المأساة لا فى بدايتها وذلك لأن فى المأساة أوديين لا أوديبا واحدا .

الأول هو هذه الشخصية البطولية التى ظهرت أمامنا فى الفصول الأولى من المأساة ، الملك ذو الثروة والسلطان ، والملك ذو الطاقة الخارقة والعقل النافذ اللذين أوجدا موضوع البحث فى الحقيقة ، والثانى هو موضوع البحث ذاته ، هو

هذه الشخصية التي انتهكت أقدس المقدسات وارتكبت أنكر الفواحش وهي قتل أحد الأبوين أو كليهما .

إنه أكثر الناس استحقاقاً للعنة . وحتى قبل أن يكتشف الأول منها الثاني وقبل أن يكشف أوديب البطل الستار عن أوديب القاتل كانا مشتركين ومعروفين بنفس الاسم الذي أطلق على كل منهما « أوديب » . أوديب أو المتورم القدم ، وهي كلمة تؤكد معنى التشويه الذي وسم جسد الملك العظيم وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفناً يعيد إلى الذهن دائماً صورة المنبرذ الذي ألقي به على جبل السكتيون وهو موثق القدمين ، إن هذا الطفل المنبرذ الذي أصبح أوديب العظيم قد صار بعد قليل الرجل المنبرذ الذي نفى نفسه عن المدينة .

ثم عد بنا مرة أخرى إلى كلمة أوديب « المتورم القدم » ، فسترى أن الشق الثاني منها وهو كلمة « القدم » مستخدم على طول المأساة في عبارات ساخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثاني إلى الذهن ، يقول كريون : « إن أبا الجول قد اضطرنا أن نشغل بما يقع تحت أقدامنا من أمور » .

ويقول تريسياس : « وستصيبك اللعنة ذات القدم الخفيفة من أبيك وأمك ،

Dread footed Curse

وتردد الجوقة هذه الكلمة من وقت لآخر في أناشيدها فتقول :

« دعوا قدم قاتل لا يوس تتحرك أو تفر »

« إن القاتل رجل منبرذ وذو قدم مهملة »

« إن قانون زوس لذو قدم عالية »

« إن الرجل ذا الكبرياء ليسقط إلى مصيره المحتوم حيث لا يستطيع أن يحرك قدمه ، وهكذا نرى أن تكرار كلمة القدم (التي هي الشق الثاني من

كلمة أوديب (على هذه الصورة الساخرة في جميع هذه العبارات ليس من قبيل المصادفة، وإنما هو محاولة لاستحضار صورة أوديب المجهول إلى المسرح وكشف النقاب عنه . وإذا تركنا الشق الثاني من الكلمة ورحنا للشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى متورم نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة ، كلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيرا ما خرجت من فم أوديب في المسرحية، فإن معرفته هي التي جعلته حاكما مطلقا ، وهي التي جعلته واثقا من نفسه وحازما ، المعرفة هي التي جعلت الإنسان في هذه المكانة التي وصل إليها ، جعلته سيد العالم .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف ، أو « أنا أعرف » ، تتردد في الرواية بنفس المعنى الساخر الذي ترددت به كلمة « قدم » ، وأحيانا ما تصل الكلمة في استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

خذ مثلا الموقف الذي جاء فيه الرسول لينبيء أوديب بأن أباه بوليبيوس قد مات ، فقد أخذ هذا الرسول يسأل الناس الواقفين أمام قصر أوديب عن الملك بهذه الكلمات :

« أيها الغرباء ! هل فيكم من يستطيع أن ينبئني »

« أين يكون قصر الملك أوديپرس »

« أنشئوني بنوع خاص أين الملك ذاته إن كنتم تعرفون »

وتنتهي الأسطر الثلاثة في الأصل اليوناني بالكلمات الثلاث الآتية :

OMIDIPOU ومعناها تعلمون أين

OEDIPOU ومعناها أوديب

ISTHOPOU ومعناها تعرفون أين

هذا المثل من أصدق الأمثلة على قدرة صوفوكليس على استعمال اللغة استهلالا إيجابيا بالغ الروعة، فليس ثمة شك في أن الكاتب قد قصد من هذه الأسطر الثلاثة أن تنتهى هذه النهايات دون سواها ، وليس من شك كذلك في أن الكاتب قد راعى أن يعقد بين هذه الكلمات الثلاث علاقة تشتمل على هذا المضمون الإيجابي الذى يرمز إليه اسم أوديب بشقيه اللذين تحدثنا عنهما .

ومن ثم فإنك ترى أن المعادلة التى تنبنى عليها المأساة موجودة فى شكل رمزى فى اسم البطل ، هذه المعادلة التى سوف يقوم أوديبورس على حلها فى النهاية . كما أن اسم البطل بشقيه قد استخدم فى الرواية بطرق إيجابية قصد بها إبراز العلاقة التى تربط بين أوديب الطفل ابن لا يوس المتورم القدم وبين أوديب الحاكم المطلق والعارف بكل شئ .

أما كلمات كاهن زوس فى أول المسرحية فقد كانت تشير إلى معادلة من نوع آخر وذلك عندما توجه إلى أوديب بقوله « لئنا نضرع إليك أيها الملك ، لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة » إن هذا القول فى الحقيقة تحذير ، والتحذير لازم هنا ، فى أن أوديب كان يتسم فى المشاهد الأولى من المأساة بسمة التقوى والورع ، إلا أن تقواه لم تكن من النوع العميق الجذور . وإذا كان كاهن زوس لم يساو بين أوديب وبين الآلهة فى العبارة السابقة فإنه عقد فى الجزء التالى من حوار معادلة من نوع آخر وذلك عندما طلب من أوديب أن يساوى بين نفسه الآن وبينها عندما أنقذت ثيابه من أبى الهول :

« لقد أنقذتنا فيما مضى فسكن اليوم كما كنت أمس ،

هذه هى أول إشارة فى المسرحية لموضوع المقابلة بين شخصى أوديب ،

فعبارة الكاهن كما ترى تتضمن الإشارة إلى شخصيتين متناقضتين أو قل تتضمن التمييز بين أوديب الذى فشل فى إنقاذ المدينة من الوباء المهلك الذى أحاق بها وبين أوديب الذى أجاب على لغز أبى الهول فأنقذ المدينة منه ، إن عليه اليوم أن يجيب على لغز آخر غير أن الإجابة على هذا اللغز الآخر لن تكون سهلة كالإجابة على اللغز الأول، وذلك لأن حل اللغز الجديد لن يهل أوديب مساويا لهذا الشخص الغريب الذى جاء إلى مية فالتقى بأبى الهول عند أسوار المدينة وصرعه وأصبح الحاكم المطلق ، ولكنه سيجعل أوديب يعود إلى شخصه الحقيقي ، إلى أوديب ابن الملك لا يوس والملكة جوكاسته .

ولقد كرر أوديب لفظة «التساوى» أكثر من مرة فى حوارهِ ، يقول مجيباً على كلمات الكاهن زوس : «لست أجهل أنكم تألمون جميعاً ، ولكن ليس منكم من يتساوى ألمه بالملء» ، ثم يذكر «القياس» بعد ذلك وهى كلمته المفضلة عندما يستأخر مجيء كريون فيقول : «لقد طال غيبته إذا قست الأيام التى مضت منذ فصل عن المدينة» ، ثم يضيف قائلاً : «إننى قلق عليه فقد تجاوزت غيبته ما كنت أحسب لها من الوقت» .

فهذا هو أوديب الذى يعتمد على الحساب والقياس وتلك هى خطته التى سوف تقوده إلى معرفة الحقيقة ، فإن حساب الزمن والمكان وقياس الأعمار والأرقام والأوصاف ومقارنة بعضها ببعض هى أدواته التى سوف تعينه على حل المعادلة الأخيرة وعلى التحقق من شخصية القاتل ، قاتل لا يوس . وليس من شك فى أن العملية الحاسمة الدقيقة التنظيم التى اكتشف أوديب بواسطتها الطريق إلى الحقيقة هى عملية العقل البشرى فى أكثر من ناحية . إنها عملية رجل القانون الذى يتقصى آثار المجرم حتى يكشف عن حقيقته ، وهى كذلك عملية الطبيب الذى يحاول أن يجمع لديه من أعراض المرض وعلاماته ما يكشف له عن أصل العلة ونوعها . وهى كذلك عملية تقترن بعمليات فرويد فى تحليل النفس ، وهى فوق كل ذلك

عملية حسابية سوف تقترن بالمعادلة الحقيقية التي تثبت صحتها .
وتؤكد الطبيعة الحسابية للمشكلة منذ دخول كريون في المشهد الأول
عندما يقول :

« لم ينسج من رفاق لا يوس إلا رجل واحد ولم يكن لديه ما يقوله إلا
شيء واحد » فيرد عليه أوديب قائلاً :

« ما هذا الشيء الواحد؟ ، هو أن من قتل لا يوس ليس رجلاً واحداً بل جماعة
من الناس . مثل هذا القول يبدو كأنه مسألة حسابية يأخذ أوديب على عاتقه
حلها . غير أن الجوقة التي تظهر على المسرح في ذلك الوقت لم يكن لديها هذه الثقة
التي عند أوديب ، وكان كل ما يشغلها هو التفكير في هذا الوباء الذي انتشر في
المدينة ، والذي أخذت تتغنى به في يأس . غير أنها في أثناء غنائها تحدثنا عن هذا
الوباء في أسلوب مجازي يستعمل نفس التعبير الحسابي الذي استمعنا لمثله عند أوديب
وعند الكاهن من قبل ، قالت الجوقة : « واحسرتاه ! إنى لأحتمل آلاماً لا تحصى » .
ثم تقول بعد ذلك بتلليل « وجعلت المدينة وقد فقدت أبناءها بغير حساب
تهلك ويلح عليها الدمار في غير رحمة ولا رفق » .

وهكذا ترى أن الرواية لا تطألك منذ بدايتها بالحدث الرئيسي لحسب وإنما
تطألك إلى جانب هذا بهذه العبارات المجازية التي تتردد عن قصد ... وعندما
يدخل تريسias تبدأ هذه العبارات المجازية بالتطور والكشف عن إمكاناتها
بشكل واضح . يقول تريسias وهو في عنفوان غضبه :

« مهما تكن ملكاً فإن من حقى أن أكون مساوياً لك ، في شيء واحد على
الأقل ، وهو أن تعطى لى نفس الفرصة في أن أرد عليك بمثل ما وجهت إلى
من كلام » .

صحيح أن تريسياس شيخ ضرير ولكن أوديب سوف يصبح في النهاية مساويا لتريسياس في هذه الآفة، وذلك عندما يفقد بصره عند نهاية القصة، ولكن تريسياس لا يكتفى بما قاله وإنما يزيل على ذلك قوله «لأنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التي تحيط بك، والتي ستردك إلى أصلك وتجعلك مساويا لنفسك وأبنائك».

هذه المعادلة الحسابية التي وردت على لسان تريسياس ليست هي المسألة الحسابية التي وردت على لسان كاهن زوس، فلم يكن تريسياس يعنى بكلامه أن يساوى بين أوديب الحاضر وأوديب الذي صرع أبا الهول كما جاء في وصف الكاهن زوس له. وإنما أشار تريسياس إلى شيء أبعد مما أشار إليه كاهن زوس. فقد أراد أن يقول إن أوديب ابن بوليبيوس وميروبا هو نفس أوديب ابن لايوس وجكاستة. وهذا هو معنى كلمة «تجملك مساويا لأبنائك»، ذلك أن أوديب هو في الحقيقة أخ لأبنائه وبناؤه. ولقد أبان تريسياس عن الغموض الظاهر في هذه العبارة عندما ربطها بمقاتل لايوس المجهول فقال:

«ان الرجل الذي يتحدث عنه موعدا منذرا لأنه قتل لاتوس، مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف. إنه يرى ولكنه سيفقد بصره، إنه عظيم الثراء، ولكنه سيُسأل القوت ليعيش وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتصقا طريقه بعصاه..... سيعلم الناس أنه في الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذين يعيشون معه، وأنه زوج وابن للسراة التي ولدته، وأنه قد اقترن بزوج أبيه بعد أن قتل أباه..... اذهب إلى قصر ك وفكر في هذا كله، فإذا أثبت على الكذب فقل حيثئذ إن الكهانة لا تعلمني شيئا».

وهكذا ترى أن تريسياس، قد اقتبس نفس العبارات والاصطلاحات التي يستعملها أوديب وألقى بها في وجهه. غير أن هذه المعادلات التي أنشأها

تريسياس والتي سوت بينه وبين أوديب من ناحية وسرت بين أوديب وأبنائه من ناحية أخرى ، كانت فوق مستوى فهم أوديب فلم يدركها على حقيقتها بل ألقى بها عرض الحائط واعتبرها من قبيل المذيان والخلط اللذين يصدران عن متأمر فاشل ، حتى إن الجوقة نفسها رغم انزعاجها لما سمعته من تريسياس ، رفضت أن تقبل اتهامات الكاهن ، وصممت على أن تقف إلى جانب أوديب .

وبعد خروج تريسياس النبي يدخل كريون السياسي ، وإذا كان أوديب قد واجهه في مقابلته لتريسياس ذلك الشيخ الضريع الذي يبصر الأشياء ، بوحى من عالم آخر فإنه لن يجد ذلك عند كريون . ذلك أن كريون لا يتسم بصفة النبوة التي يتسم بها تريسياس ، شأنه في ذلك شأن أوديب ، لأنهما يتحدثان نفس اللغة . ومن هنا كان عراكا بين رجلين يستخدمان نفس الأساليب ، فيستخدم كريون منهج المحاسبين في رده على أوديب . يقول كريون «إليك جوابا مساويا» ويقول «إذا قيس الزمن الذي مضى بعد مقتل لايوس فهو يعد زمنا طويلا» ويقول كذلك: «لقد تساويت أنت وجركاستة في حكمك لهذا البلد» وأخيراً يقول: «ألسن ندا لك وأنا ثالثك؟» .

والحقيقة أن كريون ليس مساويا لأوديب في الملاحظة الراهنة ، ذلك أن كريون ما يزال الآن تحت رحمة أوديب يستميل منه الإصغاء إليه ولكن أوديب بعد قليل وقبل نهاية المسرحية سوف يطلب الرحمة من كريون ، وسوف يتوسل إليه أن يكون رفيقا ببنتيه ، وسوف يستخدم أوديب في هذه اللحظة نفس أسلوب المقابلة والتسوية عندما يقول لكريون: «لا تسو بين شقائهما وشقائي» .

وبتدخل جوكاسته لإصلاح ذات البين بين أخيها كريون وزوجها أوديب
 نلاحظ أن البحث الذي يجريه أوديب لاكتشاف قاتل لا يوس يتحول إلى اتجاه
 جديد . وعندوا حاولت جوكاسته أن تهدىء من نفسية أوديب وأن تقلل من
 أهمية ما قاله الكاهن تريسياس ، ذهبت في دفاعها عن أوديب إلى اتهام فن الكهانة
 بصفة عامة ، واتخذت على سبيل المثال تلك النبوءة التي لم تتحقق ، والتي كانت قد
 أُلقيت فيما مضى إلى لا يوس ، وأنذرته بأنه سوف يقتل بيد ابن يولد له من
 جوكاسته ، ومع ذلك فقد أكد الناس جميعاً أن الذى قتل لا يوس جماعة من
 اللصوص ، قتلوه منذ زمن بعيد عند طريق ذات ثلاث شعب .

ولذلك وجهت جوكاسته نظر أوديب إلى عدم الاحتفال بمثل هذه النبوءات ،
 غير أن أوديب فى هذه اللحظات لم يكن يعنى بكهانة الكهان ولم تكن تشغل
 هذه النبؤات عليه كل تفكيره ، وإنما الذى كان له الأثر الفعال فى جذب
 انتباهه هذا الطريق ذات الشعب الثلاث التى جاءت على لسان جوكاسته ، ذلك
 أن أوديب قد قتل فعلاً رجلاً ذات يوم عند ملتقى شعب ثلاث . فما أن يسمع
 أوديب هذه القصة من جوكاسته ، قصة الطريق ذات الشعب الثلاث حتى يندفع
 فى أسئلة متتالية سريعة يحاول بها أن يعرف من جوكاسته الحادث وزمنه وأوصاف
 ذلك الشيخ المقتول ، وعدد الرجال الذين كانوا يصاحبونه وما أن يلتقى أوديب
 إجابات جوكاسته على هذه الأسئلة حتى يرتاع ويفزع ، لأنه يخاف أن يكون
 قد قتل أباه وتزوج أمه ، فقد كان فى هذه اللحظات ما زال يعتقد أن أباه وأمّه
 ما فتئاً يعيشان فى كورنته ، ذلك المكان الذى خرج منه ولن يعود إليه ، ولكن
 لأنه يخاف أن يكون هو الذى قتل لا يوس . وأن تكون جريمته هذه هى
 السبب فى انتشار الطاعون الخطير ... وأن يكون هو موضوع اللعنة التى استنزها
 على قاتل لا يوس .

غير أنه ما يزال لديه بعض الأمل في ألا يكون هو القاتل ، فالتناقض ما يزال قائما ، والأمر لم يصل بعد إلى الحقيقة الحاسمة ، والاختلاف حول العدد ما يزال هو الأمل الوحيد الذى يتعلق به أوديب . فجوكاسته تقول إن جماعة من البصوص ، لا شخصا واحدا ، هو الذى قتل الملك ، وأوديب كان وحده ولم يكن معه أحد عندما قابل رجلا عند طريق ذات ثلاث شعب وقتله . والوصول إلى حل في الاختلاف الحسابي بين عدد القتلة أكان واحدا أو كان جماعة هو الوصول إلى حل المعادلة الحسابية التى تقوم عليها القصة ، والتى ترد أوديب إلى أصله أو قل تسوى بين أوديب الملك وأوديب ابن لا يوس . من أجل ذلك أرسل أوديب فى استدعاء ذلك الرجل الحى الذى يمكنه أن يؤكد أو ينكر التفاصيل التى تعزز الاتهام أو تدحضه . « فإذا قال هذا الرسول إن الذى قتل لا يوس جماعة لا شخص واحد فليست أنا القاتل لأن الواحد لا يساوى الكثير ، : أو بمعنى آخر إن الواحد لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يساوى غير واحد فقط ، ومن ثم فإن جريمة أوديب تستند الآن على مبدأ حسابي .

غير أن معادلة أساسية أخرى تنهض إلى الذهن إلى جانب ما سبق وهى العلاقة بين ما قرره وحى الآلهة وبين الحقيقة ، فعندنا نوعان من وحى الآلهة كلاهما سواء ، وكلاهما لم يتحقق ، فالمصير المخيف الذى تنبأ به الوحى لابن جوكاسته ، والذى قيل لأنه قتل على جبل الكثيرون هو ذات المصير الذى كتب على أوديب ، والذى حاول أن يتجنبه .

أما جوكاسته فهى لا تثق فى نبوءة الوحى ، ومهما قيل فى شأن قاتل لا يوس فإن وحى الآلهة مخطئ عندهم جوكاسته .

تقول : « فقد أعلن أبولون أنه سيقتل بيد ابن يولد له منى . ومن المحقق أن هذا الابن ليس هو الذى قتل لا يوس لأنه هلك قبل أبيه ، ومن هنا ن

ألفت إلى يمين ولا شمال . وإن أومن بعد ذلك بالفأل ولا بالطيرة . . وإذا كانت المعادلة بين وحى الآلهة وبين الحقيقة معادلة زائفة فأى معنى يكون للدين إذن ؟ . وإذا كان أوديب وجوكراس تعلم يسلبا بوحى الآلهة بهذا الشأن وأرادا أن ينظرا ما تأتى به الأحداث من تصديق أو تكذيب للوحى ، فإن الجوقة لاتستطيع أن نقف نفس الموقف كما أنها لاتستطيع أن تشكك فى وحى الآلهة . ومن ثم قد آثرت أن تترك أوديب ومهارته فى حساب الأمور ، وأن ترجع إلى « القوانين العليا التى هبطت من السماء » التى هى بنات أفكار أوليمبوس التى لم تخلقها طبيعة الناس الهالكين ، وطلبت الجوقة من زوس أن يحقق وحى الآلهة بأن قالت :

« أى زوس أيها الإله الجبار ، ان كنت خليقا بهذا الاسم فلا يفلت منك هذا ولا يخرج عن سلطانك الخالد . . وإذا لم يتبادل وحى الآلهة مع الحقيقة فستفقد أوامر السماء قيمتها . وتنزل عن سلطانها وعظمتها ومن هنا سيكون مستقبل ومصير فردين من البشر موضوع امتحان للقوة الإلهية . يقول رئيس الجوقة « إذا اقترفت مثل هذه الآثام فأى نفع فى أن أولف الجوقة ؟ » ولماذا نذهب إلى دلف قلب الأرض المقدسة لنعبد الآلهة ؟ ولماذا نشارك الشعب فى رقصاته للآلهة ؟ » .

وهذه الجملة الأخيرة يقفز الماضى البعيد إلى الحاضر ويتمثل لنا مسرح ديونيسوس ، فإن هذه الأغنية التى أشارت إليها الجوقة هى ذات الأغنية التى كانت تلشدّها جوقة الشعب وهى ترقص فى أعياد ديونيسوس ، التى هى نواة هذا الفن التراجيدى الذى بلغ فى روايتنا هذه ما بلغه من الروعة . وهذه الإشارة تذكرنا أن المأساة هى فى ذاتها عمل من أعمال الدين ونوع من عبادة الإله . ولو جاز لوحى الآلهة ألا يتساوى مع الحقيقة ، ولو قبل

ما يشير به الوحى بمثل هذا الازدراء لفقدت المسرحية اليونانية قيمتها ، ذلك أن المأساة اليونانية هى فى أصلها ضرب من الطقوس والشعائر الدينية . لقد تلاشت الآن حادثة مقتل لايرس فى الظهارة الخلفية للمسرح . وظهر على السطح هذا الوحى الذى لابد أن يتم كلبته . وها هو ذا رسول كورنثى يأتينا بالأخبار التى سوف تقابل بالترحيب . يقول الرسول لجوكاسته : « أبناء سارة لميتك ولزوجك أيتها المرأة » فتسأله جوكاسته « ماذا تعنى ؟ ومن أين أقبلت ؟ » .

فيرد عليها الرسول قائلاً : « أقبلت من كورنثى والنبأ الذى أحمله يمكن أن يسرك ويمكن أن يسؤك أيضا » . فتسأله جوكاسته : « ما هذا النبأ ؟ وما هو الأثر المزدوج الذى يمكن أن يحدثه ؟ » . إن هذا الأثر هو موت بوليبيوس . إن الحزن الذى يتساوى مع الفرح سوف يأتى بعد ذلك ، أما الآن فإنه الفرح فقط . وتضيف هذه الاخبار التى جاء بها الرسول ، بعض ما يساعد على تكذيب الوحى ، وحى الآلهة ولمنكاره . فإن والد أوديب قد مات ولن يستطيع أوديب بعد الآن أن يقتل أباه ، كما لم يستطع ابن لايرس الطفل أن يقتل أباه ، وهنا تصرخ جوكاسته قائلة لأوديب : « أين هو وحى الآلهة ؟ لا تحفل به بعد الآن » .

ويفرح أوديب بفض الفرح من صرخة جوكاسته هذه . ولكن فرحه لن يطول . لأنها استطاعت أن تحمل عن كتفيه بعض الثقل ولكن أمه ماتزال تعيش ، وقد وجب عليه أن يظل حريصا مشفقاً من العودة إلى كورنثى لذا هو أراد أن يتجنب الزواج من أمه .

ولقد حاول كل من جوكاسته والرسول أن يبعدا عن خاطره هذا الخوف الأخير ، الأمر الذى جعل جوكاسته تنطق بتصريحها الخطير ، ذلك

التصريح الذى يحاول اقتلاع الخوف من النفس كما يحاول إهمال كل ما يمت بصلة إلى فكرة النظام وسيطرته على هذا الكون والغض من قانون السببية واضطراده بشكل منطقى فى هذا العالم . فالمصادفة وحدها هى المسيطرة ويحسن أن نقف فى حسابنا للأشياء عند هذا الحد فنقول : « ماذا يجدى على الإنسان أن يملأ نفسه ذغرا ؟ إنما المصادفة وحدها هى المسيطرة على أمره كله دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له . والخير فى أن يستسلم الإنسان للحظ ما استطاع وأن يدبش فيه مغمض العينين ما أمكن » .

هذا التصريح اعتراف من جوكانسته بعالم لا معنى له ، وترغيب لأوديب فى أن يعترف هو الآخر بمثل هذا العالم ، ولكن كيف وأتمه ما تزال تعيش ؟ إنه لا بد أن يخاف . غير أن الشيء الذى أخفقت فيه جوكانسته نجح فيه الرسول نجح بماذا ... بتحطيم المعادلة التى انبثت عليها حياة أوديب ، وذلك عندما جرى بينها هذا الحوار :

الرسول —

أتعلم أن خوفك لا أساس له

أوديب —

كيف ذلك إذا كنت ابن هذين الشخصين ؟

الرسول —

لأن بوليبيوس لم تكن بينك وبينه صلة النسب

أوديب —

ماذا تقول ؟ لم يكن بوليبيوس أبى ؟

الرسول —

لم يكن أباك كما أنى أباك

أوديب —

وكيف يكون أبى مساويا لمن لا صلة بينى وبينه ؟

الرسول —

لأنه لم يلدك كما أن أبى لم يلدك

كان هذا هو مباح علم الكورتي ، فقد تسلم فيما مضى الطفل أوديب من أحد رعاة لايرس ، . وهنا تبدأ المعادلتان اللتان كانتا منفصلتين تتحد الواحدة منها بالآخرى . . تقول الجوقة « أظن أن الراعى الذى تبحث عنه ليس إلا هذا الرجل الذى أرسلت فعلا فى استدعائه » .

إنه الشاهد الوحيد الذى رأى مقتل لايرس ، وقد استدعى لينفى أوديب عن قتل لايرس . أهو رجل واحد أم جماعة ، غير أن هذا الراعى سوف يحمل معه أخباراً أخرى هامة . أنه سوف ينزع من فوق كتفى أوديب هذا الحمل الثقيل من الخوف الذى حمله معه منذ خروجه من دلف . لقد تحكمت الصدفة فى كل شيء وسيطرت على حياة أوديب منذ بدايتها ، فقد حملته يد راع ثم أسلمته إلى يد راع آخر ثم أعطاه هذا الأخير إلى بوليبوس الذى كان عقيماً لا ولد له فرباه حتى صار وريثه الوحيد على العرش . ثم نفى نفسه من كورنته وجاء إلى ثيبة كما يجيء اللاجئ الذى لا وطن له . فيلقاه أبو الهول على أعتاب المدينة فيلقى عليه لغزة ثم يظفر فى النهاية بالمدينة ويبدد الملكة . وهذه الصدفة التى قادت حياته فى هذه المراحل هى ذات الصدفة التى ستكشف لإيه الآن حقيقة شخصه . لقد صدقت جوكانسته عندما ألحت عليه فى ألا يخاف .

غير أن جوكانسته قد أدركت الحقيقة ، أدركت أن الوحى قد تحقق وأن نبوءة الآلهة قد اتفقت مع الحقيقة . وأن دعاء الجوقة للآلهة أن تحقق الوحى

قد استجيب . شعرت جوكانسته عند ذلك بالضياح ولكنها حاولت أن تنقذ أوديب ، وأن تمنعه من الاسترسال في البحث عن حقيقته ، غير أن شيئا لم يكن ليستطيع أن يمنعه ، ثم كان وداعها إليه معبرا عن حزنها العميق ومفصحا عن معرفتها بالحقيقة فقد أدركت ، غير أنها لم تستطع أن تضع المعادلة في الصورة التي وضعها فيها تريسياس ، واكتفت أن تودعه بقولها « أيها الشقى هذا هو الاسم الذي أستطيع أن أدعوك به » فلم تكن تستطيع أن تدعوه زوجها فقد عاد لها ذلك الطفل الذي أرسلته ليقتل على سفح الجبل ، ولم يكن قد جاوز ثلاثة أيام من عمره ، عاد إليها الآن وهي لا تستطيع أن تخاطبه بيا بى . ولم يكن يستطيع أوديب في هذه اللحظات أن يصغى إلى جوكانسته فقد كان مشغولا بالبحث عن نفسه ، وكان ما يزال في قمة الثقة التي انحدرت من فوقها جوكانسته يقول : « إن هذه المرأة قد ملأتها الكبرياء فهي تستخدمى من مولدى الوضيع ، أما أنا فأرى نفسى ابن الحظوظ الخيرة ولا يخض من شأنى نسب مهما يكن . نعم هذه الحظوظ التي كبرت معى قد خفضتني حيناً ورفعتني حيناً آخر . هذا هو نسبى لا سبيل إلى تغييره . لماذا أعدل عن استكشاف مولدى ؟ » .

لم يعد إلى الحل غير لحظات قصار . فقد دخل الراعى المسرح . ويلمح له أوديب قائلا : « إذا كان لى أن أتوسم رجلا لم أره من قبل فأنى أظن أن هذا المقبل هو الراعى الذى نبحت عنه منذ زمن ، وإن شيخوخته التي بعد العهد بها لتلائم شيخوخة هذا الرسول » . وبهذا الحوار ذى المغزى الواضح يخوض أوديب آخر مراحل استقصائه الحسابى ثم ترى الحركة في الستين سطرأ التالية تنحدر في سرعة وحسم إلى آخر مراحل البرهان الحسابى وتجرى الأحداث في تتابع آلى منتقلة من حدث إلى آخر حتى يلتقى أوديب الملك بأوديب الذى كتبت عليه اللعنة ، وتساوى المعرفة بالقدم

المتورمة . أوفى كلبسة أخرى ترتد عظمة الإنسان إلى حدودها . ويصرخ أوديب قائلاً : لقد استبان كل شيء . . وتحققت نبؤة الوحي وعرف أوديب نفسه ووقع على الحقيقة المرة ، ولم يعد هو الذى يقيس الأشياء ، ويحسب حسابها ، بل أصبح هو الشيء الذى يقاس . لقد كان هو نفسه الجواب للمشكلة التى حاول أن يحلها ، ورأت الجوقة فى أوديب نموذجاً للإنسان ، ففى تعرف أوديب على نفسه تعرف للإنسان على حقيقته . لقد قاسى الإنسان نفسه وكانت النتيجة أن ليس الإنسان مقياس كل شيء ووقفت الجوقة التى كانت ترفض العدد وما يتصل به من حساب ، وقفت لتعطينا فى النهاية حساباً عن حاصل جمع هذه القصة فتقول : دأيتها الأجيال من الناس الذين سوف يموتون لى أحصيت جميع ما فى حياتكم فوجدت حصيلتها تعادل الصفر .

وهكذا يتم سقوط الحاكم المطلق من عرشه ، وعندما يعود أوديب من قصره يكون قد فقأ عينيه ، وأصار على حد تعبيره رجلاً منبوذاً . إنه انقلاب مروع من شأنه أن يثير السؤال التقليدى الذى يسأله كل قارئ لأوديب : أيستحق هذا الرجل كل ما وقع عليه من العقاب ؟ وإلى أى حد هو مسئول عما اقترف من آثام ؟ أليست الأحداث التى وقعت له ، والتى يدفع الآن ثمنها باهظاً أحداثاً كتبت عليه وقدرت تقديرأ ؟ كلا إنها أحداث اقترفت عن جهل ، ولم تكن مقدرة وإنما كانت فقط أحداثاً قد تنبأ بها . لقد كانت لإرادته حرة وكانت أفعاله نابعة من نفسه ، غير أن أفعاله قد اتفقت مع ما تنبأ به الوحي ، وحذت حذوه . والعلاقة التى بين النبؤة وبين أفعال أوديب ليست علاقة السبب بالمسبب لأنها علاقة أوحى بها الصورة المجازية أو قل الاستعمارية علاقة بين كائنين مستقلين تمام الاستقلال ، ثم تساوى كل منهما بالآخر .

ومع ذلك فما من أحد يمكن أن ينظر إلى أوديب بغير عطف ، ففي لحظة عظيمة عندما كان يقول : « أنا ابن الجدد » كان رجلا في أقصى درجات عماره ولكنه كان في الوقت نفسه في أقصى درجات بطولته وشجاعته . ولقد جاء كما تقول الجوقة ليخدم مغزى أخلاقيا أو قل أنه مجرد مثال أو نموذج لإيضاحي . وفي الحق إن أوديب هذا الكائن المستقل عن النبوءة كان أكثر الأشياء ملاءمة لهذا النموذج الإيضاحي .

غير أننا في النهاية لا نملك إلا أن نشعر بأن الآلهة مدينون لأوديب بدين كبير هذا هو ما كان يشعر به صوفوكليس نفسه ، وهذا هو الذي جعله يكتب في آخر سنى حياته روايته التي ردت فيها الآلهة الدين لأوديب ، وهي رواية « أوديب في كولونا » .

هذه الرواية تعالج موضوع الجزاء الذي سيناله أوديب آخر الأمر بعد نفيه ، هو جزاء غريب حقاً . هذا الجزاء هو الموت ، ذلك أنه عند الموت ، وعند الموت فحسب سوف يصبح أوديب مساويا للآلهة وتلك العبارة التي وجهها كاهن زوس في أسلوب ساخر إلى أوديب في أول الرواية الأولى نراها تتحقق بحرفيتها عند موت أوديب ، فقد أصبح أوديب في أخريات أيامه شيئا فوق مستوى البشر أو روحا تعيش بعد موت صاحبها ويكون لها نشاطها وسلطانها . وأوحت الآلهة أن يكون قبره مكانا مقدسا . وأن يتاح للمدينة التي يدفن في أرضها جثمانه أن تحقق نصرا عظيما يبقى أثره خالدا . غير أن أوديب مع ذلك لم يصبح عظيما في قبره فحسب بل لقد استطاع في آخر ساعات حياته أن يكتسب صفات الألوهية التي سيتحول إليها : وقد رسمت الرواية الثانية « أوديب في كولونا » خطوط هذا التحول الذي صار إليه أوديب وانتقل فيه من البشرية إلى الألوهية وذلك بعد أن أصبح « مساويا للآلهة » . لأننا لم نر الآلهة غير أننا عرفنا من الرواية الأولى

من يكونون . وقد أبانت هذه الرواية أن الآلهة يملكون المعرفة ، المعرفة الكاملة التي كان أوديب يتصور أنه يملكها ... غير أن جهالته قد تحققت ، ذلك أن المعرفة هي ما يميز الآلهة عن الإنسان . ولما كانت المعرفة من صفات الآلهة فلا بد أن تنقسم أعمالهم بالثقة واليقين . إنهم يعملون بنفس العزيمة الحاسمة التي كانت لإحدى خصائص أوديب ولكنها عنده قد وضعت في غير مكانها ، فإن الإله وحده هو الذي يتسم بالثقة لا الإنسان ، ومن ثم يكون فعل الإله لا الإنسان عادلا . إنها العدالة التي تنهض على أساس من المعرفة الكاملة ، وهي لذلك عدالة دقيقة وصارمة ومن ثم فهي لا تترك مكانا للعفو وأن كانت تنقسم بالضرب أحيانا . هذه العدالة المحققة الكاملة الغاضبة هي التي حاول أوديب اتساعها مع ترسياس وكريون ، غير أن عدالته في هذه الحالة كانت تنهض على أساس من جهل ومن ثم كانت ظلما . ولم تكن عادلا . وإذا عدنا إلى المعرفة واليقين والعدالة التي هي صفات الألوهية نجد أنها هي عين الصفات التي ظن أوديب أنه يمتلكها . وهذا الظن هو الذي جعله يصبح أحسن النماذج لعدم كفاية المعرفة واليقين والعدالة الإنسانية واتساعها بالعجز والقصور ، بينما أوديب في الرواية الثانية أصبح مساويا للآلهة ، وأصبح يتسم بما يتسم به الآلهة من الصفات التي كان يظن يوما ما أنه يمتلكها ، وبعبارة أخرى إن ما كان يدعيه لنفسه في الماضي قد أصبح في حوزته الآن . ولقد تحول أوديب إلى أكثر من رجل ، إن معرفته الآن معرفة حققة وإن رؤيته الآن رؤية صادقة . وقد رد الآلهة إلى أوديب عينيه غير أنها هذه المرة عينان فيها بصيرة الآلهة . ويعتبر أوديب في كلتا الحالتين ، الحالة الأولى التي سقط فيها من عرشه ، وحالته الثانية التي ارتفع فيها إلى مصاف الآلهة ، يعتبر في كلتا الحالتين يخدم غرضا واحدا . فإن ارتداد صورة أوديب الشاب الوائق من نفسه إلى هذا الشيخ العجوز المتداعى لتؤكد نفس المغزى وتقرر

ذات الحقيقة التي تقول بأن امتلاك المعرفة واليقين والعدالة هو ما يميز الإله عن الإنسان .

ويتضح لك من عبارات أوديب الافتتاحية التي يبدأ بها كلامه في رواية « أوديب في كولونا » أنه كان قد تعلم الدرس جيدا يقول : « أن الآلام التي احتملتها ، والزمن الطويل الذي عشته قد علماني الإذعان والرضا » . وأوديب كإنسان لم يعد لديه شيء آخر يتعلمه ، فقد وصل بهذه الجملة الأخيرة إلى نهاية الطريق . وهذه المدينة المجاورة التي لا يستطيع أن يرى جدرانها هي مدينة أثينا التي شئت له الأقدار أن تكون جزاءه الأخير وأن يكون فيها مشواه وقبره . أحس أوديب منذ اللحظة التي وطئت فيها قدماه هذه الأرض أنه وطىء بقدميه أرضا مقدسة ، إنها أرض « الأومينيديس » ، وهي أرض موقوفة على آلهة الصفيح ، وكان يعلم ما تعنيه هذه الأرض بالقياس إليه ، إنها الأرض التي وعد أبولون بها ، وهو لذلك إن يغادرها منها حاولوا إبعاده عنها . ولقد جاءت جملة المعبرة عن ذلك قوية وصادرة عن روح أوديب الأول الواثق من من نفسه المتمكن من ذاته ، قال : « فيها تكن الظروف فلن أدع المكان الذي وصلت إليه » . وعندما يرفع أوديب صوته في جلال ، ويصلي لهذه الآلهة التي وطئت قدمه أرضها المقدسة تشعر بكلماته وهي تكاد تنبئك بالتحول الذي صار إليه أوديب ، التحول من الجسد إلى الروح ، يقول :

« هلم أيتها البنات الوادعات ، بنات أيريب ، أقبلن ، واقبلي أنت أيضا أيتها المدينة التي اشتقت اسمها من اسم الآلهة بلاس ، مدينة أثينا أعظم المدن مجدا وأبعدها صوتا ، ارفقن بأوديب أشفقن على هذا الشيخ البائس ، فإن هذا الجسم الذي ترين لم يعد الجسم الذي كان لي منذ زمن بعيد » .

فأوديب الآن ، إنسانا وجسما ، شيء يستحق الرحمة والشفقة ، فقد غدا شيئا

أعمى ، واهن القوى ، رث الثياب ، مهلبا . غير أن التحول إلى روح كان قد بدأ بالفعل . فهذا الغريب الذى التقى به أوديب أول ما التقى قد واجهه بشيء من الشفقة ، بل قل بشيء من التفضل والتلطف ، وعندما دخلت الجوقة شعرت أول الأمر بالخوف « إن منظره ليخيف البصر ، وإن صوته ليؤذى السمع » وعندما يتعرفون على شخصيته يتحول خوفهم إلى غضب ، ولكن أوديب يحاول تهدئة غضبهم بالدفاع عن ماضيه ، ويصف نفسه بالرجل الذى كان جاهلا ، والذى تحمل من الآلام أكثر مما فعل من الآثام ، أما الآن فهو لا يتألم بقدر ما يفعل ، إنه جاء ومعه المعرفة والقوة : « جئت لأحمل إلى هذه المدينة ما ينقصها » .

ولكنه مع ذلك لم يعلم كنه هذا النفع الذى يحمله إلى المدينة غير أن ابنته اسمين ، قد جاءت لتخبره به ، لتخبره بأن الالهة سترفعه الآن بعد أن وضعته قديما ، ولتنبيهه أن قبره سوف يصبح مكانا يرد الهزيمة عن المدينة التى تؤويه ويحقق لها النصر . ولكى تخبره كذلك بأن ابنيه وكريون الذين نبذوه واحتقروه وأساؤا إليه يحتاجون إليه الآن جميعا ، ويريدونه . وسوف يأتون ليتوسلوا إليه أن يعينهم ، وهكذا يملك أوديب الآن أن يسيطر على المستقبل فباستطاعته أن يكافئ أصدقاءه ويعاقب أعداءه . وسيختار أن يكافئ أثينا ، وأن يعاقب كريون وولديه ولقد عبر عن اختياره هذا فى قدره لا تخرج عن حدود إمكانياته كإنسان فكافأته لأثينا مسألة تقع فى حدود إرادته وتصميمه ، وأما عقاب ولديه فهى مسألة أعلى قليلا من من حدود سلطانه كإنسان ، ولذلك نراه يعبر عنها بلغة فيها الدعاء والتمنى يقول :

« ليت الالهة لا يخدمون جذوة ما يثور بينها من هذا الخلاف المهلك ، وليث أمر هذه المعركة التى يشرعان فيها الرماح رهين بإرادتى . لأذن لنزل عن العرش من يشغله ، ولما وصل إلى العرش من لم يصل إليه » .

ثم يأتي ثيسسيوس ملك أثينا فيرحب بأوديب ويحتفى به اختفاء بالغ الكرم، ولكنه عندما علم أن ثيبة تريد أوديب ثانية وأنه رفض الذهاب إليها ، لأمه ثيسسيوس قائلاً : « إنك لاحق ، وإن الشقاء الذى أنت فيه لا يفيده الغضب » . وجاء جواب أوديب على ثيسسيوس عنيفاً شديد اللوم ، بل هو جواب من يشعر أنه أكثر تفوقاً وأعلى مكانة : « لك أن تشير على بعد أن تسمع لى أما الآن فدعنى وما أريد » . ثم أخبر أوديب ثيسسيوس بأنه سوف يحمل إلى مدينة ثيبه النصر يوماً ما ، وما كان يقع فى خاطر ثيسسيوس ، وهو السياسى الكبير أن أثينا يمكن أن تدخل فى حرب مع ثيبة ، ومع ذلك فإن ثقة ثيسسيوس بنفسه واعتقاده بعدم وقوع حرب بين بلده وبين ثيبه ، ثقة فى غير موضعها ، فعلم الإنسان مهما بلغ لا يصل إلى علم الآلهة ، وليس من أحد يستطيع أن يثق بما عساه أن يقع فى مستقبل الأيام : « فالآلهة وحدهم هم الذين لا يعرفون الشيخوخة ولا الموت ، وكل شيء غير الآلهة يصرفه الدهر القوى كما يشاء ، إن قوة الأرض تتفسد ، وإن قوة الجسم لتفنى ، وإن وفاة الناس ليزول ، وإن الحيانة والعدو ليقيموا مقامه ، وإن الريح الطيبة المواتية لا تهب دائماً بين الأصدقاء ، بل تتغير بين الرجل والرجل ، وبين المدينة والمدينة » .

ما من أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل ، فإن علم الإنسان جهل ، وهذا هو الدرس الذى تعلمه أوديب من حياته ، والذى يلقيه الآن لثيسسيوس بكل ما فى عينيه الضريرتين من سلطان ، وبما فى اسمه المرعب من قوة ، ومع ذلك فلم يعد أوديب يطبق هذه النصائح على نفسه ، فهو الآن مكشوف الحجاب ، يتنبأ بالمستقبل بالفعل ، فقد أسلم إلى ثيسسيوس قوانين السلوك البشرى ، بعد أن نفض يده منها ، ولم يعد أحد الذين يخضعون لهذه القوانين ، بل على العكس صار أحد الذين يديرونها وينهضون على تهذيبها . وقد

يصل في أثناء تنبؤاته الوائقة من نفسها ، وادعائه للعرفة الحقيقية ، إلى درجة من الغضب ، ولكنه ليس ذلك الغضب القديم ، غضب أوديب الحاكم الأول . وعندما يتكلم عن هزيمة ثيبة على الأرض التي انتهى إليها والتي سيكون فيها قبره ، ترى ألفاظه قد اكتسبت نبلا روحيا يخرجها عن عالمنا الأرضي إلى عالم آخر اسمي :

وهناك يشرب جسمي الهامد البارد ، وقد ووري في أثناء التراب ، دمهم الحار الغزير ، إن كان زوس هو زوس ، وإن كان وحى أبولون هو وحى نبي حقيقي .

وهكذا نرى أن ما كان في الماضي أمنية ودعاء قد أصبح الآن تنبؤا وكمالة ، غير أن هذا التنبؤ ما زال يستند على ما جاء من أبولون (إن كان وحى أبولون هو وحى نبي حقيقي) ، فهو حتى الآن لا يتحدث عن المستقبل مستندا على اسمه وسلطانه فإن ذلك سيكون آخر مرحلة في حياته

وعندما تأتي هذه المرحلة سيتكلم أوديب وجها لوجه مع من يشيرون غضبه بكل عنف : فها هي ذى كلمات كريون المدعنة المتملقة تقابل بعاصفة من الغضب ، تفوق في حدتها العاصفة التي كان على أوديب أن يواجه بها كريون قديما أيام ثيبه . وهذه المقابلة الأخيرة بينة وبين كريون هي تكرار للمقابلة الأولى ، ففي كل منهما يقف كريون متهما ، ولكنه في هذه المرة متهم عن حق . فقد نفذ أوديب بثاقب بصره إلى قلب كريون ورأى ما فيه وعرفه على حقيقته . وقد استمر كريون في إجراءات تدل على صدق نظرة أوديب ، وعدالة حكمه على كريون ، فها هو يخطف أسمين بعد أن خطف أنتيجون ويحاول إلقاء القبض على أديب نفسه ، ولم يكن يستطيع أوديب الأعزل أن ينجو من قبضته لولا دخول ثيسبيوس في تلك اللحظة . هذا الرجل الأعزل هو الذي سيتساوى بالآلهة ، وليس

أوديب صاحب الفخامة والسلطان ورجل القوة والعزم ، بل هو هذا الشيخ الواهن الاعمى ، البالغ أقصى درجات الضعف الجسمانى والذى لا يقوى على مجرد الدفاع عن أنيسر ما يلم به .

هذا الضعف الجسمانى تقابله وثبة روحية عالية وقوية . وأوديب هذا الأخير هو أوديب القادر على العدل ، الدقيق الحكم ، الكامل المعرفة ، الصادق الرؤية ، وسوف يحقق الزمن سلطانه ، وما تنبأ به ودعا إليه : هزيمة ثيبة ، وموت ولديه وانقلاب كريون المروع . وكلمة واحدة قالها كريون لأوديب أوضحت كل كل ما نشاهده من تغير . يقول كريون : « ألم يعلبك الزمن الحكمة بعد ؟ » . فكريون هنا يتوقع أن يكون الزمن قد علم أوديب الذى عرفناه فى المشاهد الأولى من المسرحية ، قد علمه الإذعان والطاعة ، ولكنه وجد أمامه أوديب يبدو وكأنه ما يزال الحاكم المطلق الذى كان يخاف منه ويخشاه فيقول له : « إنك تؤذى نفسك الآن كما كنت تؤذيها من قبل ، وتمهد السبيل لغضبك الذى كان دائما مصدر هزيمتك » . فهو يرى أوديب العجوز هو بعينه أوديب الشاب . لأنها قد يكونان متساويين من زاوية واحدة ، ولكنهما من زوايا أخرى يختلفان كما يختلف الإنسان عن الإله .

وبالمشهد الذى يأتى بعد هذا تنتقل الرواية إلى الجانب الآخر من الدائرة ، فنرى رجلا يتقدم من أوديب ضارعا متوسلا ، فيكون آخر ما نراه لأوديب شبيها بأول ما رأيناه له .

فهذا هو ابنه بولينيس يركع أمام والده متوسلا أن يعينه ويأخذ بيده ، ويكرر الإبن نفس العبارات التى كان يكررها كاهن زوس فى أول القصة عندما جاء يضرع إلى أوديب فى أن ينقذه وينقذ المدينة . غير أن حديث الإبن كان حديثا ملوّه التملق الكاذب والمداهنة البغيضة ، فلم يسع أوديب

لإزاء عقوق الابن وتوسلاته الزائفة إلا أن يزور عنه ويتمه معلنا إياه الآلهة؟
بطريقة خرجت عن أسلوب الإنسان العادى إلى أسلوب أشبه أن يكون صادرا
من الآلهة أنفسهم ؛

«فلتهلك بيد اخيك ولتقتل أخاك الذى نفاك . هذه لعنتى ، وإنى لأدعوذلك
الليل البغيض الذى يغمر دار الموتى أن يخطفك ويترك فى ظلامه المتصل . مثل
هذا الغضب هو غضب إلهى نابع من ثورة العدالة وليس غضبا إنسانيا . إنه
غضب القوانين الطبيعية لهذا الكون .

وكان يمكن لكريون أن يستمر فى الحاجة والمقاومة لولا أنه رأى نفسه أمام
هذا الحديث غير قادر على الاسترسال فى الكلام . فليس ثمة ما يدعو إلى الشك
فى أن هذه الكلمات التى نطق بها أوديب هى كلمات ذات سلطان علوى . وعندما
ناقش بولينيسوس الأمر مع أخيه وجد عندهما كلمة الحق ، قالت له انتيجون :
« أتذهب إلى ثيبة وتحقق هذه النبوءات ؟ » .

هذا هو أوديب الذى طالما حارب ليكذب الوحى قد أصبح كلامه هو
نفسه وحيا . وبدأ ابنه الآن يسير فى نفس الخطوات التى سار فيها أبوه من قبل
ويقول بولينيس قبل خروجه :

« إنها نبوءات مشبومة ولن أحققها أو أعلنها وبهذه العبارة يردد بولينيس
ما كانت تقوله أمه لأوديب عندما كانت تحاول أن تثنيه عن الاهتمام بنبوءة
أبولون . ثم يقول بولينيس : « إن القوة جميعها فى يد الآلهة إن شاءت حولتها
يساراً » . قال هذه الكلمات وهو لا يعلم أن ما ينطق به أوديب هو نفسه ما تنطق
به الآلهة .

ولم يطل بعد ذلك مكوث أوديب فقد لبث طويلا ، وهذا السلطان
الذى منحه له الآلهة أخيرا لا ينبغى أن يتسم به إنسان . من أجل ذلك نهته

الصاعقة ذات الجناحين وناداه قصف الرعد وخطف البرق ، ثم استحثته الآلهة قائلة : « هلم يا أوديب ، ماذا ننتظر ؟ لقد آن أن تسلك طريقنا ، ولقد لبثت وقتا طويلا ، هذا التردد الذى تنهم به الآلهة أوديب هو آخر غلالة بقيت على جسده من إنسانيته ، وقد آن له الآن أن يخاعها عن جسده . أما العالم الذى سيذهب إليه الآن فهو عالم المعرفة الحقة والرؤية الصافية ، والعمل النافذ الفعال الذى لا يخالجه ظل من تردد أو تأخير . وضمير الجماعة الذى فى كلمة ماذا ننتظر ؟ الذى جاء على لسان الآلهة يتم هذه المعادلة التى تنتهى إليها القصة كلها والتى تسوى آخر الأمر بين أوديب والآلهة وتجعله واحدا منهم ، فقد امتزجت ذاته بذواتهم ، ثم انظر إليهم فى هذه اللحظة الأخيرة من حياة أوديب ينادونه باسمه (أوديب) ، الاسم الذى لا يتضمن فى طياته الآلام التى عاناها فى حياته فحسب وإنما يتضمن إلى جانب ذلك تلك المعرفة الإنسانية التى جعلت من الإنسان سيدا على العالم ، هذه المعرفة لا ينبغى أن تجعله ينسى أبدا « قدمه ، التى هى جزء من اسمه والتى تذكره دائما بمقياس الإنسان الصادق وحقيقته الفعلية .

أوديب عند توفيق الحكيم

« إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيل عربي ... كما أن مجرد نقل الفلسفة الإغريقية ، ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية .

ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد .

هذه الغاية هي الاعتراف من المنبع ثم إساعته وهضمه وتمثيله لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا . مطبوعا بطابع عقائدنا ... هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو ...

كذلك يجب أن نفعل في التراجيديات اليونانية نتوافر على دراستها بصبر وجهد ثم ننظر إليها بعدئذ بعيون عربية ، (١) .

هذا المبدأ الذي وضعه لنفسه توفيق الحكيم يشبه أن يكون تقريراً لمبدأ عام في كل إنتاج أدبي قائم على محاكاة القديم والتأثر بالثقافات الأجنبية التي تصل إلينا عن طريق الترجمة والنقل ، أو عن طريق مشاهدة الآثار الأدبية وقراءتها في لغتها الأصلية .

فن خطئ الرأي أن نغلق نوافذنا عن العالم وأن نبقي محجوبين عن تراث الإنسانية الفنى في عصورها المختلفة .

فليس شيء أقدر على جمع شتات هذا العالم من انتشار الثقافات والحضارات ، فهى الشيء الوحيد الذى يهب نفسه التاريخ ، وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدراً من هذا التراث الذى تسلمه

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

الإنسانية إلى الشعوب جيلا بعد جيل منها اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وترفع عن العصبية والعنصرية .

والأديب وإن احتاج إلى هذا التراث القديم اللازم لتطوره ونمائه فهو لا يحتاج أن يسلك نفس السبيل التي سلكها أسلافه من أبناء الأجيال السابقة ، كما لا يحتاج أن يكون تقليده تقليدا مباشرا وإلا كانت أعماله غير جديدة بشيء .

والحس التاريخي هو الذي يتطلب من الأديب إدراك الماضي في الحاضر كما يقول إليوت T.S. Eliot الشاعر والناقد الانجليزي المعاصر ، فالكاتب وهو يكتب لا يحس بحيله فحسب بل بالأدب عامة ، وأدب شعبه خاصة خلال الأجيال التي سبقتة ، وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب تقليديا مجددا ، وهو الذي يجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره .

فتوفيق الحكيم صادق حين يدعونا إلى الاعتراف من المذبح نسيغته ونهضته ونتمثله على أن نخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .

ولسنا وحدنا الذين اتخذنا من أساطير اليونان مادة للتأليف والشعر فقد سبقنا إلى ذلك شعراء وكتاب كثيرون .

وقد كان لأسطورة أوديب بين هذه الأساطير سحرها الخاص ، السحر الناشئ من براعة الأسطورة وقدرتها على إثارة موضوع القدر المحتوم الذي يقضى على امرئ من قبل أن يولد ، يقضى عليه بأن يقتل أباه ويتزوج أمه . ويبدل هذا المرء كل ما يستطيع من مجهود للتخلص من هذا القدر فلا يزيده هروبه هذا إلا اقترابا من المأساة ولا يملك إلا أن يرتكب هذين المنكرين

الفضيليين . فليس غريبا أن تتملك هذه الاسطورة مشاعر الكثيرين من الكتاب من بينهم الشاعر الإنجليزي بيتس والشاعر الألماني هو فانستال ومن الفرنسيين المعاصرين سان جورج دى بوهيليه وجان كوكتو واندريه جيد .

من هؤلاء من لم يستطع أن يزيد شيئا على مأساة صوفوكليس ، ومنهم من حاول الجديد وكان جديدهم وإن بدا هزيلا ضئيلا بالقياس إلى صوفوكليس قادرا على إظهار قيم فنية جديدة تختلف باختلاف الاتجاهات النفسية لهؤلاء الكتاب ، كما تضمنى على الاسطورة القديمة أفكارا أخرى حديثة .

ولتوفيق الحكيم اتجاهه الخاص فى تناوله الاساطير القديمة ، فله مشكلة الحكم وله بيجاليون ، وله الملك أوديب ، وهو فى كل هذه المحاولات كما يقول « ألويس دى ماريناك » الذى كتب مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ، لا يعرض للنموذج فى ظاهر مبناه بتعديل أو تبديل إلا بالقدر الذى يقتضيه المعنى الجديد الذى يريد صبه فى هذا القالب ، ولكنه يتوافر على تحويل المسائل القديمة إلى أغراض شرقية حديثة (١) .

ولقد أطلت توفيق الحكيم النظر فى مأساة صوفوكليس فوجد فيها شيئا لم يره أحد من الذين سبقوه ، فقد لبصر فيها نوعا من الصراع شبيها بهذا الصراع الذى نراه فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة ، هذا الصراع الذى يتمثل فيما حدث بين ميثيلينا الذى عاد من الكهف فوجد بريسكا فيدعوها الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلا كبيرا يقف بينهما وهو الحقيقة ، الحقيقة التى تفسد عليهما الواقع ، فإن بريسكا لا تلبث أن تعرف أن ميثيلينا كان خطيبا لجديتها وعبثا حاول المحبان أن ينسيا هذه الحقيقة .

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمة الحكيم ص ٥٧ وما بعدها .

نظر توفيق الحكيم إلى أوديب وجوكاسته فوجد بينهما عين الصراع الذى وجدته عند ميشيلينا وبريسكا ، فإن الحب الذى ألف بين أوديب وجوكاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى أفسدت بينهما .

هذه النظرة الجديدة هى التى دفعت توفيق الحكيم على حد قوله إلى اختيار أوديب موضوعا لتجربته ، غير أن توفيق الحكيم قد وجد فى الأسطورة القديمة أشياء لا يقبها العقل الشرقى الحديث ولا التفكير الإسلامى الذى يدين به الكاتب . فتوفيق الحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحترم المـدبر لأذى الإنسان تدبيرا سابقاً دون مقتضى أو جريرة ، ومن هنا لم يشأ توفيق الحكيم أن يجعل القدر المنطوى على الكيد والشر هو الموجب لكارثة أوديب ، وإنما جعل الموجب لكارثة أوديب طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء الممعة فى الجرى خلف الحقيقة ، فهو قد ترك كورنته باحثاً عن أصله ومولده لجذته رغبته فى العلم بالحقيقة إلى قتل أبيه والزواج بأمه .

ولم يكن جرى أوديب خاف الحقيقة هو وحده الموجب للكارثة عند توفيق الحكيم فثمة سبب آخر ذلك أن أوديب عند توفيق الحكيم لم يكن هذا البطل الأسطورى الذى صرع هذا الحيوان الضخم الرابض على أبواب المدينة ، وإنما أوديب عند الحكيم هو الفتى الساذج الذى قبل الدور الذى لعبه الداهية تريسياس ، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية ، قصة الحيوان الخرافى ليستفيد منها فى تنفيذ سياسته وتحقيق ألامنيه ، وقد قبل أوديب هذه الأكذوبة التى لفقها تريسياس فكان عليه أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التى أوقعه تريسياس فى حبالها ، وهنا يخضع توفيق الحكيم على أوديب تلك الهالة الأسطورية التى كانت له ويجعله إنساناً عادياً مثل سائر الناس وإن يصل إلى البطولة إلا بمسلكة

الأخير وموقفه أمام الكارثة ، ففي هذه اللحظة التي ينزل فيها بنفسه أفضع العقاب يسترد أوديب عظمتة المسلوبة .

هذه النظرة الخاصة أملت على توفيق الحكيم طريقته في رسم الشخصيات وعرض القصة ، وقد اضطر أن يخرج على قاعدة الزمان والمكان وألا يبدأ كما بدأ صوفوكليس بمجموع الشعب الجاثمة أمام قصر الملك ، والرافعة أيديها بالضراعة إلى أوديب لينقذها من الوباء المهلك المنتشر في المدينة ، ولكن توفيق الحكيم يجد نفسه مضطرا إلى أن يقدم للأحداث بتلخيص ماجرى لأوديب قبل بدء المأساة مع رغبته في إظهار جو الأسرة وتأثيره في حياة أوديب ، فتجري أحداث الفصل الأول داخل القصر ، لأن جو الأسرة عند أوديب لا يمكن أن يجهل خارج البيت ، مضجعا من أجل ذلك بوحدة الزمان والمكان ، مستغنيا عن التقليد القديم الذي كان يتطلب الخروج بالحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها وعلى الخصوص في الأحداث الهامة . فيرفع الستار عن الملك أوديب مستندا إلى عمود من أعمدة البهو في قصره يطيل النظر مفكرا إلى المدينة من خلال شرفة رحيمة ، وتظهر الملكة جوكاسته بين صغارها الأربعة بينما تهمس أنتيجونة وهي الكبرى .

انتيجونة (هامسة وهي تتأمل أوديب) -

أماء ! ... ما باله يرسل البصر هكذا إلى المدينة ؟

جوكاسته -

لأذهبى إليه أنت يا أنتيجونة ، وسرى عنه ... فهو يصغى إليك دائما .

أنتيجونة (تنجبه لإياه بهدوء) -

أبتاه ! ... فيم تفكر وحدك هكذا ؟

أوديب (يلتفت إليها) -

أنت يا أنتيجونة ؟ (يرى الملكة وبقية الأبناء) وأنت يا جوكاسته ؟

كاسكم ها هنا ... حولي .. ما الذى جاء بكم الآن ؟ ...

جوكاسته —

هذا الهم الجائهم على صدرك يا أوديب ! . لا تقل لنا إنه الطاعون الذى نزل
بالمدينة فأنت لا تملك لدفعه شيئا ، ولقد فعلت ما استطعت
وأسرعت فى طلب « تريسياس » ليشير عليك بما يوحى إليه اطلاعـه على علوم
البشر وأسرار الغيب فيم إذن هذا الإطراق الطويل ؟
أوديب —

محنة طيبة ! . تلك المدينة التى وضعت مصيرها فى يدي .

جوكاسته —

كلا يا أوديب . ليست محنة المدينة وحدها إلى أعرفك كما أعرف
نفسى هنالك علة أخرى . فى نفسك انتباض أطاع أثره فى عينيك ...
أوديب —

انتباض لا أدرى له علة أكان شرا مستظيرا يترى بى ...

جوكاسته —

لا تقل ذلك إنما هى آلام الناس قد انعكس طينها على نفسك الصافية
نحن أسرتك يا أوديب ، علينا الآن واجب التسرية عنك هلموا
يا أولادنا التفوا حول أبيكم ، وبددوا عن رأسه وقلبه هذه السحب
القائمة !
أنتيجونة —

أبتاه ! أسألك شيئا لا تردنى عنه ... قص علينا قصة ذلك الوحش
الذى قتلته فيما مضى
أوديب —

أغلب ظنى يا جوكاستا أنك أنت الموحية لى أولادنا ، أن يسألونى ذلك

دائماً . لقد سمعوا تلك الحكاية منى كثيراً ...

جوكاستا -

ولم- تضيق بذلك يا أوديب ؟ إنها على كل حال صفحة من حياتك يجدر بأولادنا أن يلبوا بها كل الإلمام إن كل أب بطل فى نظر أبنائه فكيف بك وأنت البطل الحقيقى فى نظر طيبة كلها . ومع ذلك فكن على ثقة أن أولادنا هم الذين يتوقون إلى سماعها منك فى كل حين أنظر إلى عيونهم المتطلعة ، وإلى أنفاسهم المعلقة !

- أنتيجونة -

أجل يا أبى قص علينا كيف انتصرت على الوحش ! ...

- أوديب -

تريدنى ذلك حقاً يا أنتيجونة ؟ . أو لم تسألى منها بعد ؟ وأختك وأخوك ؟ .

أنتيجونة (تهز رأسها نافية وكذلك الجميع) -

لن نسألى أبدا .

(أوديب) يتخذ مقعداً وأولاده حوله) -

إذن فاسمعوا كان ذلك منذ عشرين عاماً

- جوكاستا (وهى تجلس تقربه) -

منذ سبعة عشر عاماً فيما أذكر .

- أوديب -

نعم أصبت حدث فى ذلك اليوم أنى دنوت من أسوار

طيبة

- أنتيجونة -

من البداية يا أبته ! قص علينا من البداية ..

أوديب -

ليس لهذا صلة بمحادث الوحش . ومع ذلك فليكن ما تريدون .
أنتم تعلمون أنى نشأت مثلكم فى قصر ملكى ووجدت مثلكم الحب
والعطف فى أحضان أب كريم هو الملك « بوليب » وأم زؤوم هى الملكة
« ميروب » لقد ربيانى وهذبانى ، كما يربى ويهذب أبناء الملوك
إلى أن صرت شابا جلدا قويا ذكيا أحذق الفروسية ، وأهيم بالمعرفة
أجل يا أنتيجونة ١١ كان لى بريق عينيك ، كنت محبا للبحث عن
حقائق الأشياء فى ذات مساء علمت من شيخ بالقصر ،
أطلق لسانه الخمر ، أنى لست أبنا للملك والمالكة ، فيها لم ينجبا قط الولد
..... وإنما أنا لقيط تبنيه منذ تلك الساعة لم يهدأ لى قرار ، ولم
أقعد عن التفكير لحظة فى حقيقة منقته فغادرت تلك البلاد ، وهمت
على وجهى ، باحشا عن حقيقتى حتى انتهى بى المطاف إلى أسوار
طبية

أنتيجونة -

وهنا لقيت الوحش

أوديب -

نعم يا ابنتى وكان وحشا مهولا أسدا

جوكاسته -

له وجه امرأة

أنتيجونة -

وله أجنحة نسر إنك تنسى دائما يا أبى أن تحدثنا عن أجنحته

أوديب -

نعم نعم كانت له أجنحة كأجنحة النسر . وقد خرج على
من الغاب

أنتيجونة -

سائر أم طائر ؟

أوديب -

سائر كالطائر وفتح فيه

أنتيجونة -

وطرح عليك اللغز

أوديب -

نعم قبل أن يأكلنى طرح على لغزا ذلك اللغز الذى قيل
لأنه كان يطرحه على كل من لقيه من أهل طيبة

جوكاسته -

وكلهم عجزوا عن حله فكان يفتك بهم عندئذ ويقتلهم لساعتهم
حتى أهلك عددا كبيرا من أهل المدينة أجل يا أوديب لقد لبث أهل
طيبة زمنا يتحاشون التخلف خارج الأسوار إلى مغيب الشمس ، خوفا
من لقاء الوحش لقد سموه « أبا الهول » فلقد ألقى الرعب فى قلوب
الناس طويلا وكان زوجى الملك « لايوس » قدمات منذ قليل .
وتركنى فى عنفوان العمر ، وحيدة ، أعيش فى برد هذا القصر
أرتجف فرقا بما يشاع فى المدينة عن أبى الهول وضحاياه كان أخى
« كريون » فى ذلك الوقت هو الوصى على العرش فلم يقو على دفع

الكارثة..... وهاج الشعب طالبا الحماية من ذلك الخطر ، ثم لم يلبث أن أعلن رغبته في أن يمنح عرش المدينة لمن ينقذها من الوحش

أوديب -

ليس للعرش وحده يا جوكاسته..... كانت هنالك مكافأة أخرى أئمن منه هي يذ الملكة الأرملة هذا كله كنت أجهله عندما لقيت الوحش لو أنى عرفت ذلك الجزء الجميل الذى كان ينتظرنى ، ترى ماذا كنت أصنع ؟ ربما كان فؤادى اضطرب ، ويدى ارتجفت ولم أظفر بالنصر !

النتيجة

وكيف مات الوحش ؟...

جركاسته

عندما حل أبوك اللغز ، الذى لم يستطع أحد حله ، اغتاط أبو الهول وألقى بنفسه فى البحر كنت أنا وقتئذ فى قصرى هاهنا أتلقى أحاديث الناس عن ذلك اللغز ، الذى يطرحه الوحش على ضحاياه ولا أدرى ما هو ؟ فما من أحد عاد إلينا قبل أتيكم ، ليخبرنا به ولست أكنم عنك الآن يا أوديب لقد كنت يومئذ أطرح على نفسى أنا أيضا سؤالا بل لغزا : ترى من هو الظافر ؟ وهل سأحبه ؟ ... فطالما صحت من أعماق نفسى فى سكون الليل : « من الظافر لا بالوحش بل بقلبي قلبي الذى لم يكن قد عرف الحب رغم زواحي المبكر بالملك الطيب «لايوس» . لكن عندما رأيتك يا أوديب وأحببتك أدركت أن لغزى هو الآخر قد حل !

وهكذا يدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر الملك حيث يجد أنفسنا أمام أسرة أوديب تلك الأسرة التي خدعتها أكذوبة تريسياس، فهم يخلعون على الملك عظمة مكذوبة فقد استوتهم هذه الأسطورة التي روج لها تريسياس ووجدت في خيال الناس مجالا للإمتاع، وعلى الأخص عند انتيجون ابنة أوديب التي لم تكن تمل سماع هذه القصة البديعة التي كانت سببا في اعتلاء أبيها على عرش ثيبة والتي أحاطته بهذه الهالة القوية من البطولة، وأوديب مضطرب وقد تورط في هذه الأكذوبة أن يستمر في تقريرها في أذهان الناس وفي أذهان أسرته. ولقد أوقفنا توفيق الحكيم على العاطفة التي تؤلف بين أوديب وأسرته ومدى التعاقب الذي رأيناه في عيون أنتيجونة وفي حديثها كما نلسمه في شغف جوكاسته بزوجها وإعجابها ببطولته وارتياحها لزواجها به ذلك الزواج الذي تم عن حب لا عن صدف. ولا يخفى علينا السبب الذي من أجله أدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر أوديبوس مخالفا بذلك ما جرت عليه عادة المؤلفين للمسرح اليوناني القديم من إخراج الحركة إلى الميادين العامة. والسبب هو أنه يريد أن يخفف على المشاهدين صعوبة تتبع أحداث القصة التي لها جذور ترجع إلى مولد أوديبوس ونشأته الأولى، هذه الصعوبة التي تحتاج من المشاهدين لمأسة صوفوكليس إلى يقظة وتبصير، فأراد توفيق الحكيم بهذا المشهد الأول أن يخلص ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة. والسبب الآخر الذي من أجله خرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان في هذا المشهد هو أنه أراد أن يمهّد لضعف أوديب أمام أسرته وزوجته بوجه خاص، هذا الضعف الذي سييجعله يقف فيما بعد أمام الكارثة موقف المتردد، فإن حبه لجوكاسته سوف يجعله يشفق على كيان أسرته أن تهدمه الحقيقة التي اكتشفها آخر الأمر.

هذه الأسباب هي التي جعلت توفيق الحكيم يستغنى عن مشهد الشعب الجاثم في ضراعة أمام قصر الملك، المشهد الذي بدأ به صوفوكليس

روايته حيث يوقفنا من أول لحظة أمام المدينة وهي تفقد أبنائها بغير حساب ،
وحيث الوباء المهلك يثير أفواج الشعب فتندفق إلى قصر الملك تفرع إليه أن
يدرأ عنها المحنة .

هذا كله قد تأخر ظهوره عند توفيق الحكيم حتى ينتهى من عرض التمهيد
الذى أراد أن يبرز من خلاله جو الأسرة ، وال عاطفة التى تؤلف بينها . وما إن
ينتهى من هذا التمهيد حتى تسمع أصوات الشعب من خارج القصر ، ويكتفى
الحكيم فى هذا المنظر بالمؤثرات الخارجية ، فلا يستطيع النظارة أن يروا منظر
الشعب الجاثم أمام قصر الملك ، وإنما يحدثهم الملك أول الأمر من شرفته ثم
ينيب الشعب عنه كبير الكهنة فيدخل إلى القصر ليعلم إلى أوديب أن شعبه
يتساقط من حوله كما يتساقط الورق عن الشجر ، ويختلف الحوار هنا عن الحوار
عند صوفوكليس فبينما كان الكاهن عند صوفوكليس يضرع إلى أوديب فى عبارات
يشيخ فيها الاحترام والتقديس ويظهر فيها اعتراف الكاهن بمكانة أوديب
وعظمته نرى أن حديث الكاهن عند توفيق الحكيم لا يشيخ ثقة ولا أطمئنانا
ولما هو أقرب إلى التأنيب منه إلى الدعاء وذلك لما كان يعرفه الكاهن عن
أوديب من عدم إيمانه بوحى الآلهة . فوحى الآلهة عنده موضوع لحص وتنقيب .
وهنا يظهر أوديب غير متمتع بثقة الشعب كما يبدو ، غير متحمس لاستشارة
الآلهة ، ليس هو الذى يرسل كريون إلى أبولون ليحمل إليه وحى الآلهة ، وإنما
يرسل الشعب كريون ، ذلك الرجل الذى لا يجادل فى الحقيقة ولا يمارى فى
الواقع والذى يتمتع بثقة الشعب ... ولكن أوديب برغم عدم إيمانه بوحى
الآلهة وعدم تمتعه بثقة الشعب يمد الكاهن أنه لن يحجم عن تنقيذ فكرة قدوم
تريسياس فقد كان أول من فكر أوديب فى استشارته ولا تمنى لحظات حتى
يعلن الشعب قدوم تريسياس .

-- ١٢٢ --

أوديب (ملتفتا إلى الشرفة) --

صه ! . . . ما هذا الضجيج ؟ !

الشعب (فى الخارج يصيح) --

أيها الملك أوديب ! . . . أيها الملك أوديب ! . . .

صوت (فى الخارج بين الشعب) --

هذا تريسسياس قد أقبل . . . استشره . . . فإنه يوحى إليه .
(يدخل تريسسياس الضريع يقوده غلام)

تريسسياس --

بعثت فى طلبى يا أوديب ؟ . . .

أوديب --

نعم .

تريسسياس (وهو يترك يد الغلام ويشير إليه بالخروج) --

هل نحن وحدنا ؟

جوكاسته (تقود أولادها وتخرجهم)

أوديب (وقد رأى الهوى يخلو) --

نحن الآن وحدنا .

تريسسياس --

أعرف لماذا دعوتنى . . . وما بى حاجة إلى وحى السماء لأقرأ ما فى نفسك

— ١٢٣ —

..... الشعب يطالبك بإنقاذه وليس علاج الطاعون هو وحده
الذى يشير همك ولكنه الخطر القائم حولك السكينة لا يحبون
تفكيرك ، ويضيقون بعقليتك ، ويأمنون بمثل « كريون » ! ... والظروف
فى طيبة اليوم تماثل الظروف التى فزت فيها بالملك ظروف تلائم
الانقلاب لأن كل حنة تزلزل سواد الشعب ، إنما تزلزل فى عين
الوقت قوائم العرش !

أوديب —

وهل تظن كريون يستطيع أن يقضى على الطاعون ، كما استطعت أنا أن
أقضى على الوحش ؟ !

تريسياس —

من يدري ؟ إن كريون ذهب يلتمس الوحى ، وعمّا قليل يعود بما يصدر
إليه من أمر ! !

أوديب —

وأنت يا تريسياس ؟ يا من يؤمن الشعب بأنك ملّم بعلوم البشر محيط
بغيوب السماء ... أما من علاج لديك ، يزيل هذه المحنة التى نزلت بالناس ؟

تريسياس —

لقد تقدمت فى السن ... ولأنه ليجمّل فى الآن أن أراقب ما يجرى من بعيد ..
لأمنّ وحدك فى طريقك يا أوديب ! ...

أوديب —

تريد أن تتخلّى عنى الآن ، وأنت ترى الخطر المقبل على ، وتعرف الظروف
التي ستعصف بملكى ؟ !

— ١٢٤ —

تريسياس —

لك يا أوديب إرادة ، وفى يدك قوة ، وفى عينيك نور ، ماذا تبغى
من هرم مثلى ، واهن القوى ، كيف البصر ؟ !

أوديب —

أدرك ما وراء كلامك إنى أعرفك يا تريسياس مثلك لا
ينفض يده بما حوله إلا لأمر

تريسياس —

سأنفض يدى هذه المرة لأرى ما يحدث !

أوديب —

لترانى أسقط ، كما رأيتنى أرتفع .

تريسياس —

لأنها المتعة كبرى أن أرى ماذا يجرى ، عندما أَدع الأمور فى يد القدر ...

أوديب —

لن تنهأ بهذه المتعة يا تريسياس ! . فإنى أعرف كيف أفسد عليك غرضك
أنك تحسب زمام عرشى فى يدك ... ولكن قناعك فى يدى . أمزقة أمام
الناس ، وأكشف عن وجهك ، عندما أشاء .

تريسياس —

مهلا يا أوديب ! ... لا تدع الغضب يذهب بصوابك ! ...

— ١٢٥ —

أوديـب —

كن على ثقة أنى لن أتيج لك اللهبى ، بل لى لقدير على أن أجعل الناس يلمون بك ا ..

تريسياس —

ماذا تستطيع أن تقول الناس ؟

أوديـب —

كل شىء يا تريسياس ، كل شىء ... فأنا لا أخشى الحقيقة . بل أنى لا أنتظر اليوم الذى أطرح فيه عن كاهلى ، تلك الأكذوبة الكبرى التى أعيش فيها منذ سبعة عشر عاما ...

تريسياس —

لا تكن مجنوناً ا ...

أوديـب —

قد أجن فى لحظة وأفتح أبواب هذا القصر ، وأخرج إلى الشعب صائحاً : اسمعوا يا أبناء طيبة ... اسمعوا قصة رجل أعشى ، أراد أن يهزأ بكم ... وقصة رجل حسن النية سليم الطوية ، اشترك معه فى الملمة ا ... لى لست بطالا ... ولم ألق وحشاً ... له جسم أسد ، وجناح نسر ، ووجه امرأة يطرح أفاذا ... هذا خيالكم الساذج ، أحب تلك الصورة ، وأذاع ذلك الوهم ... ولكن الذى لقيت حقاً هو أسد عادى ... كان يفترس المتخلفين خلف أسواركم . استطعت أنا أن أقتله بهراوتى ، وأن ألقى جثته فى البحر ... وأن أخلصكم منه ... غير أن تريسياس ، هذا الضير البارع ، أوحى إليكم من تلقاء نفسه لا من لدن الآلهة ،

— ١٢٦ —

أن تنصبوا ذلك البطل ملكا عليكم ... لأنه يومئذ كان يريد لكم كريون ملكا ...
نعم ، هو الذى أراد ذلك ودبره وهو الذى علمنى حل تلك الاحجية ، عن
الحيوان الذى يحبو على يدين وقدمين ..

تريسياس —

صه .. صه ا... اخفض صوتك ا .

أوديب —

وهو الذى أوحى قديما لى « لايوس » بقتل ابنه فى المهد موهما إياه ...
بأن السماء هى التى ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه .. لأن تريسياس ، هذا
الاعمى الخطر ، صمم بإرادة من حديد أن يقصى عن عرش طيبة وريثها الشرعى
.. لقد أراد أن يكون العرش لرجل غريب فتم له الأمر الذى أراد ...

تريسياس —

قلت لك : اخفض من صوتك يا أوديب ...

أوديب —

أجل هذا هو تريسياس ... الذى يلتقى فى روعكم أنه يقرأ صفحات الغيب ويسمع
أصوات السماء ، وهو لا يسمع فى حقيقة الأمر ، إلا صوت إراداته ، ولا يطالع
سطور حسابه وتدبيره ، لقد شاء ، وهو غفور أن يذير مجرى الأمور ويبدل
فيما استقرت عليه نظم الوراثة ، وأن يتحدى إرادة السماء ، التى أخرجت من
صلب « لايوس » خليفة ، ليقم بيده الآدمية على العرش شخصا ، هو وليد
رأسه ، وصنيعة فكره ...

— ١٢٧ —

تريسياس —

هدىء من روعك يا أوديبي ا... فما يطفىء مصباح العقل غير عواصف
النفس ا...

أوديبي —

أعرفت الآن ما في يدي أن أصنع بك ؟

تريسياس —

وبنفسك ا

أوديبي —

لست أخاف على نفسي من الحقيقة ... ولو طوحت بي من فوق
العرش إنك تعرف أن الملك ليس بذيقي ... لقد كنت في «كورنت»
مهدى الذى نشأت فيه ، بين أحضان «بوليب» الطيب و«ميروب»
الرحيمة وما كان لهما من مطمح إلا أن يقنعا الناس أنى ابنيهما ، وأن يجلساني
على عرشهما ... ولكنى هربت من ذلك الملك ... باحسا عن حقيقة
أصلي ... لقد هربت من «كورنت» لأنى لم أطق الحياة في أكذوبة ...
وجئت هنا ... فإذا بي أعيش في أكذوبة أضخم ا...

تريسياس —

لعل الأكذوبة هي الجو الطبيعي لحياتك ا

أوديبي —

وحياتك أنت أيضا يا تريسياس ا

تريسيلاس —

وحياتى أنا أيضاً وحياة كل بشر ... لا تنس أنك بطل هذه
المدينة ... لأن طيبة في حاجة إلى بطل وهى التى آمنت بأسطورة
أبى الهول فحذار أن تفجع الشعب فى عقيدته ! ...

أوديب —

ما من شىء يرغمنى على الصمت إلا خوفى أن أفجع زوجى وأولادى فى
إيمانهم ببطولتى ... ولا شىء يؤلمنى إلا اضطرارى إلى هذا الكذب
الطويل عليهم ... لئلا أتحامل على نفسى ، حتى لا أضحى بهم وهم يروون
أمامى قصة أبى الهول :
« لا تصدقوا هذا الهراء ! إن الحقيقة يا أولادى هى »

تريسيلاس —

حذار يا أوديب . حذار ... ما أشد خوفى أن تعبت أصابعك الطائشة
بقناع « الحقيقة » ... وأن تدنوا نأملك المرتجفة من وجهها وعينيها ...
لقد هربت من « كورنت » هائما خلفها ، ولكنها أفادت منك ... ولقد
جئت طيبة تعلن أنك مجرد عن الأصل والنسب ، لتكشف للناس عنها ...
فابتعدت هى عنك ، دعك يا أوديب من « الحقيقة » ... لا تتحدثها ...
أوديب —

ولماذا تتحدى أنت السماء يا تريسيلاس ؟ .. أترك أصلب منى عودا ،
وأمضى عزما ، وأحد بصرا ؟ ...

تريسيلاس —

لست أحد منك بصرا يا أوديب ... فأنا لا أرى شيئا ... ولا أبصر

— ١٢٩ —

فى الوجود إلهالما لإرادتنا . لقد أردت فكنت أنا الإله ... ولقد أرغبت طيبة
حقاً على أن تقبل الملك الذى أردت أنا لها .. فكان لى ما أردت كما
ترى

أوديب (بنبرة تمك)

اخفض صوتك ياتريسياس .

تريسياس --

لاتسخر منى ! ولا تحسبن ، لو صح عزمك على تنفيذ وعيدك
أنى عاجز عن مواجهة الناس ! افتح أبراك إذا شئت واخرج لى
شعبك ، وارفع عقيرتك فيه بما تشاء ... عندئذ تعلم ماسيقول تريسياس ! ..

أوديب --

ماذا ستقول ؟

تريسياس

سأصيح بهاء فى : د أيها الشعب ! لى لم أفرض إرادتى لمجد أطمع
فيه ... ولكن لرى أو من به : هو أن تكون لكم إرادة ... ما من حقد كان
ببنى وبين د لا يوس ، و ما من ضفين كان ببنى وبين د كريون ، لى، أردت
أن أطوى صفحة الملك فى هذه الأسرة العريقة ... لأجلكم أنتم تختارون لكم
ملكاً ، من عرض الطريق مجرداً من الحسب والنسب ولا سند له إلا خدمته لكم ،
ولا لقب له إلا بطولته فيكم ... ذلك أنه لا توجد ، فى أرضكم ، ولا يابغى أن
توجد إلا إرادتكم أنتم !

أوديب --

أو إرادتك ! ... أيها الضرير البارع ! إنك تعلم أن الشعب لا يريجه

١٣٠ -

أن تكون له إرادة وهو يوم يراها في يده ، يسرع فيعطياها لبطل من
نسج أساطيره ... أو لإله مدثر بنهام أحلامه ! ... كأنها هو يضيق بحملها ، ولا
يقوى على الاحتفاظ بها ، ويرد التخلص منها وطرح عبثها ! ولكنك
رجل أعماه الخور ... لاتسمع حقاً إلى مجد ظاهر ... غير أنك تريد أن
تكون أنت منبع الأحداث ومصدر الانقلابات ، ومحرك القوى التي تغير
وتبدل في مصائر الناس وعناصر الأشياء .. . لأنى لآرى فيك هذا التناول
المستتر ، وأقرأ في نفسك هذا الصاف الخفى ! .

تريسياس -

من حق أن أتبع قليلاً يا أوديب ... فأنت لا تنكر أنى قد نهجت ... وما أنت
على هذا العرش إلا آية من آيات إرادتى !

أوديب -

سمعت سماع ذلك منك لقد دعوتك لاصغى إلى رأيك في هذه المحنة ،
لا لاصغى إلى أنشودة نغسارك ! ... إن موقعك منى اليوم لا أتبينه هل
أنت معى ؟ هل انقلبى ضدى ؟ . است أرى على أى أساس الآن قد أقمت
إرادتك

تريسياس

ذلك ما سوف تلمه في حينه يا أوديب .

أوديب -

متى ؟

— ١٣١ —

تريسياس —

عندما يأتي كريون بذلك الوحى من معبد « دلف » ! من حسن
الرأى أن أعرف شيئاً عن إرادة السماء قبل أن أشـرع فى تكوين إرادتى !

أوديب —

أفى مة دورى أن أعتد على مؤازرتك لى يا تريسياس —

تريسياس --

لأنه لمن الحق يا أوديب أن تخشى من جانبي أمرا .

أوديب —

نتنظر إذن ما يأتى به كريون .

تريسياس —

دعنى الآن أذهب إلى أن يحىء أوان العمل وان أقول لك
الساعة إلا هذه : « واجه مصيرك يا أديب ولا تخف فأنا معك .

أوديب —

أوافق أنت يا تريسياس ؟

تريسياس —

أين غلامى الذى يقودنى ؟

أوديب (كالمخاطب لنفسه)

مصيرى ١٤ . ما هو مصيرى ؟

تريسياس -

أين الغلام ؟

(يتجه أوديب إلى الباب ويفتحه)
ويدخله الغلام فيقود تريسياس إلى
الخارج . أما أوديب فيبقى وحده ،
ويسند رأسه إلى عمود مطرقاً .
هذه هي شخصية تريسياس عند توفيق الحكيم شخصية رجل غلبت عليه
إرادته العمياء التي تفرض نفسها فتتدخل لتحول الأمر عن مجراها الطبيعي ،
متخذة لذلك وسائل غير مشروعة من الدهاء والسياسة واستغلال سداجة الناس
وإيمانهم بكمانة الكهان وميل العوام إلى تصديق الخرافة . والتقى هذا السياسي
المختل بأوديب القتي الساذج ، فكان وساية في تحقيق أحلامه الشريرة وتورط
وقبل الأكذوبة وأصبح شريكا لتريسياس .
وهكذا يتراءى لنا أوديب حتى الآن إنساناً ضعيفاً قد زاح منه هذا المجد
الأسطوري الذي خلعه عليه صوفوكليس وأصبح بشراً عادياً يتورط فيما يتورط
فيه بسطاء الناس ويقع في الشباك التي نصبها له تريسياس .
هذا التصرف الخطير الذي أجراه توفيق الحكيم على شخصية أوديب خلق
لنا صراعاً من نوع جديد ، فلم يعد الأمر موضوع القدر الذي ينزل على امرئ من
قبل ولادته ، القدر المحتوم الذي لا مرد له ، القدر الذي يقع على ضحية بريئة
لا ذنب لها ولا جريرة ، وإنما أصبح الأمر عند توفيق الحكيم موضوع الصراع
بين إرادة الإله وبين إرادة الإنسان العمياء الخاطئة .
إن أوديب عند توفيق الحكيم إنسان تورط في الخطأ بقدره الدور الذي
أراد له العراف تريسياس ، فكان مسئولاً عما يجره هذا الإنسان من محن .

فتوفيق الحكيم يرى في القدر مقدارا من الجبر ومقدارا من الحرية يسيطران على تصرفات الأحياء ، ذلك أن وجود القانون يستلزم وجود الخروج على القانون ، وهذا يستلزم أيضا نوعا من العقاب ... ليس في إخلال النتائج وحدها ... بل في إعادة الخلل إلى النظام ورد المتمرّد إلى موضعه . رأى توفيق الحكيم روح الاسلام التي يدين بها تتمشى مع هذه النظرة لذلك كان لابد له أن يخضع قصة أوديب لهذا التفكير .

ولقد استدعى هذا التفكير من توفيق الحكيم أن يؤخر انشغال أوديب بالحادثة الرئيسية حتى يثبت في الأذهان صورة هذه الشخصية الجديدة التي خلعت عليه والتي تتألف من إنسان ضعيف أمام أسرته من ناحية ، وأمام أكذوبة تريسياس من ناحية أخرى ، فبينما يواجهنا وباء المدينة ووحى أبولون من أول وهلة عند صوفوكليس ، نجد أن وحى أبولون الذي يحمله كريون يتأخر عند توفيق الحكيم إلى ما بعد هذه المشاهد التي ظهرت لنا فيها أسرة أوديب ومؤامرة تريسياس . وهنا يشعر المتتبع للقصة بشيء من الانفصال انفصال الفكرة عن الحركة ، الأمر الذي لم يكن له وجود على الإطلاق في قصة صوفوكليس ، تلك التي لم يسيطر فيها التفكير على الحوار ، ولم يحتاج فيها المؤلف إلى مقدمة تنفصل فيها الفكرة عن الحركة الدرامية التي تؤلف عند صوفوكليس وحدة وثيقة من بداية الكلام إلى نهايته .

لم يستطع توفيق الحكيم أن يجهل أفكاره الجديدة تخرج من مواقف القصة نفسها ومن أعطاف الأحداث الجارية واضطر أن يمهّلنا بعض الوقت ريثما يقص علينا ماجرى لأوديب قبل بدء المأساة ، وريثما يكشف لنا عن مؤامرة تريسياس ولعلنا نلاحظ أن المشهد الذي كان بين أوديب وتريسياس لم يكن تقصيا عن أسباب الوباء المهلك بقدر ما كان تقريرا للأكذوبة التي حاكها تريسياس ، وتورط فيها أوديب مما جعل اهتمام أوديب بالأخطار الدامية

التي أهدقت بالمدينة والتي جعلت الشعب يهز هذا عنيفا ، اهتما ما يبدو ضعيفا .
ويحتاج توفيق الحكيم بعد خروج تريسياس أن يذكرنا بهذا الوباء الذي كنا
قد نسيناه ، وأن يعود فيبحث في نفس أوديب بالقلق الذي كان ينبغي أن يكون
مستمرًا منذ البداية ، ذلك القلق الذي ظهرت بوادره في أول القصة ثم اختفى وراء
هذا التمهيد ثم كان عليه أن يظهر من جديد بعد خروج تريسياس .

وكان لابد لتوفيق الحكيم أن يعتمد على كاهن زوس باعتباره الممثل للشعب
والمدافع عن وحى الآلهة والساخط على أوديب لتحديه لكلمة الآلهة وعدم إيمانه
بالوحى فكانت شخصية الكاهن عند توفيق الحكيم أكثر ظهورا منها عند صوفوكليس ،
والسبب في هذا واضح وهو أن شخصية تريسياس عند توفيق الحكيم لم تعد هذه
الشخصية المقدسة التي تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، والتي كانت موضوع
ثقة الجميع ، فهو الذى يظهر على كل شيء ، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغي أن
يخفى ، على آيات السماء وعلامات الأرض . وإنما أصبحت شخصية متأمر يخضع
سياسة الدولة لإرادته ، ومن هنا كان لابد لشخصية كاهن زوس أن تظهر ،
وأن يعتمد عليها في حمل الوحى والدفاع عنه ، وأن تكون أكثر ظهورا عند
توفيق الحكيم منها عند صوفوكليس فلما عند الحكيم دور آخر غير مجرد النياحة عن
الشعب وهو دور الرسول الذى يحمل الحقيقة من الإله وهو الدور الذى كان
لتريسياس عند صوفوكليس .

ولما كان كريون معروفًا لدى الناس أنه الرجل الذى يستسلم لكلمة
الآلهة ولا يجادل فيها ، فقد جمعه توفيق الحكيم مع كاهن زوس في مرقف
واحد ، فهما اللذان ينبئان أوديب بما يحمله من معبد دلف ، عليهما أن يقفا
معاً أمام أوديب وهما يعلنان له هذه الحقيقة الفظيعة مما ساعد أوديب على

الشك في نيائهما ، والاعتقاد بأن ما يحملانه من معبد دلف ما هو إلا مؤامرة يحكيها كريون معتمدا على كهانة الكهان . مستغلا الوحي ليظفر بسلطان العرش ويدعو ذلك أوديب إلى اتهامها بالخيانة ولا يجد غير النفي أو الموت عقابا لهما، ولكنه لا ينفذ حكمه إلا بعد أن يقوم بتحقيق يجريه أمام قصره وبحضور جوقه الشعب، ويستدعى تريسias ليشهد المحاكمة ولكن جوكاسته التي تخرج عن القصر وتستأذن في أن تكون أحد شهود هذا التحقيق يعز عليها أن ترى زوجها متها بالقتل، وأن ترى أخاه متها بالخيانة فتريد أن تدلى برأى فيما شجر بينهما من خلاف ، فتروى عليهم قصة الوحي الذي كان قد تنبأ للايوس بأنه سيقتل بيد ابن يولده منها ، وكيف أنه لم يقتل بيد رجل واحد ، وإنما قتلتها جماعة من اللصوص عند ملتقى طرق ثلاث ، وتكون هذه الكلمة من جوكاسته هي نقطة التحول في التحقيق الذي يجريه أوديب أمام الشعب، فيصرف عن اتهامه لسكريون والكاهن ويشغل بموضوع القتل نفسه. وهذا تخلص بارع من توفيق الحكيم اقتضته طبيعة الموقف. فقد أثار قصة جوكاسته في نفس أوديب ذكرى قتله لرجل في ملتقى طرق ثلاث، فإذا صدقت جوكاسته فيما تزعم من أن الذي قتل الملك جماعة من اللصوص لرجل واحد فقد نجا من التهمة وإلا فقد تقرر المصير وأصبح أوديب هو القاتل .

وهنا يخطو توفيق الحكيم نفس الخطوات التي خطاها صوفوكليس في إجراء التحقيق ، فيستدعى الراعى الذي شهد القتل وينبئ أوديب بأن رجلا واحدا هو الذي قتل لايوس، وهنا لا يملك أوديب إلا أن يتهم نفسه ويعترف أمام الجميع بأنه القاتل ولكن شينخا من كورنته يأتي في هذه الملاحظة ، شينخا من خدام الملك يوليبيوس جاء ليعلن لأوديب أن أهل كورنته يطلبونه ملكا عليهم بعد موت يوليبيوس الذي قضت عليه الشيخوخة ، ويجرى حديث بين هذا الشيخ وبين أوديب يعلم منه أنه لم يكن ابن يوليبيوس وإنما

— ١٣٦ —

تلقاه هذا الشيخ من راع آخر من رعاة الملك لا يوس وهو طفل فأسلمه إلى بوليبيوس الذى رباه فى قصره، فتشير هذه الحقائق فى نفسه الرغبة فى استقصاء الأمر. وهنا يحاول راع من الذين كانوا يشهدون التحقيق الهروب من خلف الصفوف. فإذا به هو الراعى الذى كان قد وكل إليه أمر التخلص من أوديب فليستبقه أوديب ويواجهه بالشيخ .

أوديب —

اقتربوا به أولا من رسول كورنت وأنت أيها الرسول تفرس فى وجهه جيدا فربما أدى ذلك إلى أمر

(يدفع بالراعى إلى جوار الشيخ)

الجوقة (ننظر إلى الرجلين) —

شيخان هرمان ... لكأنهما فى عمر واحد !

الشيخ (صامحا بعد أن يحدق فى الراعى) —

هو بحينيه ! ... هو بحينيه ! ...

أوديب —

من ؟ من ؟

الشيخ —

الراعى الذى سلمنى الطفل !

أوديب —

أسمعت أيها الراعى ؛ .

الراعى —

لست أفهم شيئا مما يقول هذا الشيخ !

— ١٣٧ —

أوديب --

أما سبق لك أن لقيت هذا الشيخ في ، بقعة من البقاع ؟ !

السراعى -

لست أذكر

أوديب --

وكيف استطاع هو أن يذكر ؟

الشيخ --

دعنى يا أوديب أشهد ذاكرته ما إخاله ينسى تلك الأيام التى كنا

نعمل فيها متجاورين فى منطقة سيتايرون

كان هو يرعى قطيعين وكنت أنا أرعى قطيعا واحدا .

ولقد تعاقبت علينا ثلاثة فصول من الربيع إلى الخريف

حتى إذا أقبل الشتاء ، سقت قطيعى عائدا إلى كورنت

وساق هو قطيعيه راجعا إلى طيبة أما كنا نفعل ذلك أيها الراعى ؟

الراعى --

نعم هذا حقاً ما كنا نفعل ولكن مضت على ذلك سنون

كثيرة .

الشيخ --

أجل مضت سنون كثيرة ولكن ذلك لا يمنع من

ذكر ذلك الطفل الرضيع ، الذى وضعته بين ذراعى ذات يوم ، وتوسلت

إلى أن أربيّه كما لو كان ابنى

الراعى (مرتجفا) --

ماذا تعنى ؟ وماذا تبغى منى أن أقول ؟

— ١٣٨ —

الشيخ —

لا أبني منك ألا أن تنظر أمامك أيها الصديق القديم ها هو ذا طفلك
الرضيع !

(يشير إلى أوديب)

جوكاسته (تلفظ بغير وعى همسة كالخسرة) -

كفى ! كفى !

(تهم مندفعة نحو القصر ولكن أوديب يمنهما)

أوديب (صائحا) -

أين تذهبين يا جوكاسته ! ؟

جوكاسته -

أيها الإله رحماك !

أوديب --

مكانك لحظة لتسمعي بأذنيك حقيقة منبئى !

جوكاسته --

لا أستطيع البقاء لحظة أخرى لا أستطيع لا أستطيع

أوديب —

لا تستطيعين أن تتحملي حمرة الخجل تصبغ وجهك ، وأنت تسمعين أمام
كل هذا الملاء ، من أى بطن وضيع نخرج زوجك ! لاني ما أرغمتك
قبل الآن على شيء قط ولكنى أرغمتك الآن لإرغامنا على البقاء في
مكانك لتعرفي عنى ما سيصرف الساعة هذا الشعب المحتشد !
حتى وان كان في ذلك إذلال لجلالك الملكى ، وجرح لعزة أسرتك المريقة !

— ١٣٩ —

الجوقة —

أبقى مدنا أيتها الملكة ... واسمعي ما نسمع ... ولن يضيرك شيء فإن أوديب
فيينا ملك ببطولته لا بأسرته ! .

أوديب —

أصغى يا جوكاسته إلى حكمة الشعب ورغبته ...
جوكاسته (تخفى وجهها بغلاتها) ..
رحماك أيتها السماء ! ...

(أوديب للراعي) -

والآن أيها الراعي .. صارحنا بجواب مستقيم . ليس فيه التواء ... عن
حقيقة ذلك الطفل الذي سلمته إلى صاحبك هذا ! ...

الراعي —

صاحبي هذا يا مولاي ، لا يدري ما يقول . إنه ولا ريب مخطيء ...

أوديب —

حذرا أيها الراعي ! . إذا أبيت أن تجيب بالحسن ، فأنا نعرف كيف نرغمك على
الكلام ! ...

الراعي —

ترفق يا مولاي برجل هرم مثلي ! ...

أوديب —

إذا أردت الرفق بك فتكلم ! ...

الراعي —

ماذا تريدون أن تعملوا أكثر مما علمتم ؟ ..

— ١٤٠ —

أوديب —

ذلك الطفل الذى تحدث عنه صاحبك هذا ، هو أنت الذى سلبته إليه ؟ ...

الراعى —

أجل يا مولاي ... أنا ... ولانى لأتمنى لو كنت مت فى ذلك اليوم

أوديب —

لانى مديقتك الموت اليوم ، إذا امتنعت عن الإفشاء بالحقائق ...

الراعى —

الويل لى ! إن فى هذه الحقيقة موتا لى وأى موت !

أوديب —

أما زلت تنوى أن تهرب وتروغ ! ...

الراعى —

لم يبق لى ذلك سبيل ... أو لم اعترف بأنى أعطيته الطفل ؟ ماذا يراد بعدئذ

منى ؟ ..

أوديب —

من أين جئت بذلك الطفل ؟ ... من بيتك أو من بيت آخر ..

الراعى —

ليس من بيتى بل من بيت آخر .

أوديب —

من أى بيت ؟

الراعى —

ويلاه ! . ويلاه ! . استحلقتك بالسماء يا مولاي ... أن تكف عن سؤالى ! ...

أوديب —

أجب ... أجب ... إذا أمسكت الآن عن الإجابة ، فإنى منزل بك كل عذاب ،

وماق بك فى شرمات ! . تكلم ! ...

— ١٤١ —

الراعى —

كان ذلك الطفل من بيت ... لا يوس .

أوديب —

أكان ابن عبد من عبيده ؟ ... تكلم ...

الراعى —

ألا يمكن أن تعفينى من القول ... مولاي ... رفقا بي ! ...

أوديب —

يجب أن تتكلم ويجب أن أسمع ... وإلا حطمت رأسك الأبيض بلا رحمة

... وسحقت جسمك الواهن ! ...

الراعى —

كان الطفل ... ابنه هو ...

أوديب —

أبن من ؟ ...

الراعى —

ابن ... لا يوس ! .

أوديب —

ابن الملك لا يوس ! ؟ ...

الراعى —

نعم .

(يحدث هيچ بين الشعب ويكاد

أوديب ينهار ولاكنه يتهاشك)

أوديب —

ما تقول فظائع أمـ الرجل ... فظائع ما تقول ... لا يكاد عتلى يصدق

— ١٤٢ —

... حذار أيها الرجل أن تكون في قولك كاذبا أو واهما ... لقد فهمت الآن
العلة في هروبك مني ... ما أنت في واقع الأمر إلا منبع الخير منك أنت ولا
ريب عرف كهان المعبد ! . فما من سر يدفن في الصدر سبعة عشر عاما دون
أن تنتشر له في الهواء رائحة أنت لإذن مصدر الوحى في دلف ! . حذار أن
تكون مفتريا على بالزور ، أو موحيا بالإفك ! .

الراعى -

بل هى الحقيقة . وفي مقدورك أن تسأل الملكة جوكاسته ... فقد كان كل شيء
في حضورها وبعلمها ... لقد دفعوا إلى بالطفل لأهلكه ... ولكن قلبى لم يجرؤ
على إهلاكه ... فسلمته إلى هذا الرجل ... ليذهب إلى بلاده ، ويتخذ ولدًا ...
فأخذه وأتخذ بذلك حياته ...

أوديبي -

أكان طفلا حملته الملكة جوكاسته ؟

الراعى -

أجل يامولاي ... وقد قيل يومئذ أن هلاكه ضرورى ... لنسوءة مشيومة
لحقت به ... هى أن هذا الابن سوف يقتل أباه ...

أوديبي (صائحا) -

لايوس ! ... جوكاسته ! ... يا للسماء ! ... يا للسماء ! ... انقشع الضباب
من حولي ... فرأيت الحقيقة ، ما أبشع وجه الحقيقة ! . يا لها من لعنة لم يسبق
أن صب نظيرها على بشر ! ... تريسياس ! ...
تريسياس ! ولكنك جامد كتمثال ... لقد شهرت بطيف السكارثة ...
وانقبض لها صدرى ... قبل أن تنقض ... ولكنى ما تصورتها قط بهذه الفظاعة
كذلك انقبضت لها أنت يا جوكاسته ... جوكاستا ...

(جوكاسته وكأنها كانت طول الوقت

بغير رشد ... تسقط على الأرض فاقدة

الصواب ...)

الجوقة (فى صياح) -

أسرعوا إلى الملكة ... الملكة جوكاسته تنوء تحت وقر الكارثة !

انجدوها ... أسعفوها ... ادخلوها القصر ! .

(يجتمع الناس حول جسم الملكة ...

يحملونها برفق ، يعاونهم أوديب وقد أذهلته الفجيعة ... ويدخلون بها

القصر ... تاركين تريسias فى موضعه ..)

تريسias —

أذهب بى أيها الغلام بعيدا عن هذا المكان ! ... فقد راق للسماء أن تتخذه

ملعبا ! ... نعم ... إن الإله يلمو وينشئ فنا ... ويصنع قصة ... قصة على

على أساس فكرتى هى بالنسبة إلى أوديب وجوكاسته مأساة ... وهى بالنسبة إلى

أنا مله ! ... عليكما إذن يا صاحبا هذا القصر أن تذرfa العبرات ... وعلى أنا

أن أرسل الضحك ! ...

(يضحك كالجنون ...)

ولا ينتهى صراع أوديب عند هذا الحد فأوديب عند تونيق الحكيم لإنسان

فيه ما فىنا من ضعف ، إنه لا يريد أن يستسلم للحقيقة بهـذه السهولة لأنه أب

لأولاد وزوج لامرأة يحبها وهو فى الوقت ذاته ضحية لهذا المصير الفظيع الذى

قادته إليه قدماه عن غير علم منه ، ولكنه ما يزال على قيد واقعه الجليل . لأنه لم

يرتكب الأثم عامدا فلماذا يدفع ثمنه باهظا ؟ إن أوديب يحاول أن يصم أذنيه

عن الحقيقة وأن يخفى رأسه فى الرمال ويتوسل إلى جوكاسته أن تصحبه

بأولادها إلى مكان بعيد حيث يعيشان ، فليس من بأس فى أن يترك سلطان الملك ،

أما أن يترك جوكاسته وأن يترك أولاده فهذا أمر فظيع لا يقوى عليه .

لهذا يجد أوديب الجرأة فى أن يقف مع جوكاسته وجها لوجه فى مشهد

طويل يتوسل فيه إليها أن تنسى الحقيقة ، تلك الحقيقة التى تريد أن تحطم

صرح هذه الأسرة وتصيره إلى حطام . ويدور فى هذا المشهد جدال حول الحقيقة والواقع وتطول فيه المناجاة مناجاة أوديب لزوجته . ذلك لأن توفيق الحكيم تأمل مأساة صوفوكليس طويلا على حد قوله فوجد فيها عين الصراع الذى قام فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع والحقيقة . ولقد نسى توفيق الحكيم أن الحقيقة تختلف اختلافا كليا فى أهل الكهف عنها فى الملك أوديب فالحقيقة التى عرفها ميشيلينا وبريسكا ليست فى بشاعة الحقيقة التى عرفها أوديب وجوكاسته . فإذا سمحنا لميشيلينا وبريسكا ألا يخافا من وجه الحقيقة أو أن يسترسلا فى حبهما ، فإننا نربأ بأوديب وجوكاسته أن يقفوا نفس الموقف ، فإن طبيعة الأشياء كانت تحتم عليهما أن يرتاع كل منهما من رؤية الآخر كما حدث عند صوفوكليس ، فإن جوكاسته لم تستطع أن ترى وجه زوجها بعد أن تكشف لها الأحداث عن حقيقة الأمر ، ونحن نعتقد أن هول الكارثة لم يكن يسمح لأوديب بالاسترسال فى مثل هذه العاطفة ، وكان الأقرب إلى طبيعة الأشياء أن يشغل أوديب بالمفاجأة التى تنسيه كل شيء . أما أن يقف ليتأمل الأشياء من زاوية أخرى فهذا من شأنه أن يضعف من فظاعة الكارثة التى يجب أن تحسم الأمر وأن تقود إلى النهاية مباشرة ، ولكن ولع توفيق الحكيم بالفكرة كان أقوى عنده من التركيز الفنى للمأساة ولكنه المسرح الذهنى الذى يعشقه توفيق الحكيم والذى يعشقه غيره من محبى الفكر المجرد .

إن توفيق الحكيم نفسه يعترف أنه كان متأثرا جسدا بالمسرح الذهنى عندما ألف مشكلة الحكم التى وضعها على أساس أرسطوفان ، وكذلك عندما ألف بيجماليون ، ولكنه فى الملك أوديب يقول إنه أراد أن يعنى بهناصر التمثيلية باعتبارها قصة تكتب لتمثيل لا لتقرأ ، وأنه لم يسلك فى الملك أوديب ما سلكه أندريه جيد الذى مضى بفكرته صعبا دون سند من المواقف المثيرة على حد قول توفيق الحكيم ، والرأى عندنا أن توفيق الحكيم على الرغم

بما استفاده من المواقف المثيرة التى كانت عند صوفوكليس، وعلى الرغم مما بذل من جهد كبير ليخفى فكرته الجديدة فى ثنايا الحركة . وعلى الرغم من حرصه الشديد على أن يوفر لروايته القوة الدرامية التى لا يطفى عليها التفكير المجرد ، نقول إنه على الرغم من كل هذا فقد بقيت فكرته إلى حد كبير أكثر طغياناً مما كان يتوقع لها أن تكون ، فقد غلبه المسرح ذهنى الذى حاول إخفائه وتسرب هذا العامل الشخصى إلى العمل الفنى رغم إرادة المؤلف .

ولم تكن هذه الصاب لتخفى على توفيق الحكيم نفسه فقد أدركها بماله من حاسة مسرحية دقيقة فتمد قال فى ختام هذه المحاولة :

« إن محاكاة القديم هى مشكلة صعبة حقاً ... بل إنها تكاد تكون مستحيلة فى بعض الأحوال كما لو كنا نريد بعنب جديد أن نصنع للتوخرة معتقة ! هنالك ولا شك سر خفى فى تركيب ذلك الخمر القديم يعمل له مذاقاً لا يضاهى وحسبنا أن حاولنا الصعب من الأمور ... ونحن نعلم كل العلم أن الذى ينتظرنا فى نهاية الطريق هو الإخفاق ... إن أجزل الأجر هو أحياناً العمل نفسه ، لا نتيجه . وما أعظم الأجر الذى نلتسه والثمر الذى تساقط على بمجرد مكثى بضع سنين فى ظلال تلك الشجرة القديمة الدائمة الاخضرار والإثمار تراجيدياً صوفوكليس » .

وتنتهن مأساة أوديب للحكيم كما انتهت مأساة أوديب لصوفوكليس ، فإن جركاسته لا تستطيع أن تبقى رغم محاولات أوديب فإن قوة الحقيقة أرغمتها على الموت فتمسقت نفسها ، ويراها أوديب فيزأ كالأسد وتمتد يده فى ثورته إلى صدر زوجته فينزعه منه المشابك الذهبية ويقفأ عينيه ، ويخرج إلى الشعب والدماء تسيل على وجهه . وهنا تظهر بطولة أوديب التى فتقدها طول الرواية ويسترد فى المجال الخلقى تلك العظمة التى نزعا عنه توفيق الحكيم فى المجال الأسطورى كما يقول المسعودى ماريانك ، فلم يعد لأوديب بعد أن أدرك بشاعة الكارثة إلا أن يترك المدينة وينفى نفسه .

أوديب —

لن أطلب إليك ، يا كريون ، الرحيل بأهلى كما طلبت أول مرة ...
فالظروف قد تغيرت الآن كما تعلم سأذهب بمفردى تاركاً لك
أولادى ترعاهم بنائيتك فأنت لهم خير أب وأوصيك
بالبنتين خيراً يا كريون وانبثجونة على الأخص لقد كانت شديدة
اللصوق بى فمآجتها إلى حنانك أشد وأكثر ها أنت ذا ترى أن
الأمهين عليك إقراره فقد عهدت إليك بأسرتى وأسرتك أى
ما تبقى منها أما أنا فما فى بقائى من نفع لم أعد أصلح للبقاء ! لقد
صدقت جوكاسته العزيرة حملتها عبثاً على الحياة وقد قاومت كما
قاومت ولكن شيئاً أعظم بأساً وأقوى بطشاً قد انتصر وبذهاب
جوكاسته أدركت قوة ذلك الشيء الذى أرغمها على الموت وفهمت أن
حياتى أمست هى الأخرى عدداً من العدم ... فكففتها من الفور فى الظلام ! ...

كريون —

ألك من مطلب آخر يا أوديب ؟ ...

أوديب —

نعم لا تنس أن تجرى الطقوس الجنائزية اللائقة بدفن تلك المسجاة فى
حجرتها لأنها أختك . ولأنى مطدث إلى حسن قيامك بواجبك
ليس لى بعد ذلك من مطلب ، إلا أن أوصيك مرة أخرى بأطفالى ولأنى
لا طمع فى نبلك يا كريون وأسألك أن تبث فى طلبهم الساعة
للمسهم بيدي
(كريون) يشير إلى الخادم قرب باب القصر -

كنت قد رأيت لإقصاءهم عن هذه المشاهد المؤلمة !

أوديب —

مرة ربما كانت هي الأخيرة لو أذنت أيها الرحيم كريون
 ألمس وجوههم البريئة بأصابعي وأتخيل ملامحهم وأتأمل في
 أسى صورهم ماذا أسمع ؟ ذلك وتبع أقدامهم الصغيرة
 وذلك نشيج أعرفه من أنتيجونة لأنهم آتون أترك رحمتي
 يا كريون ، وأرسلت في إحضارهم ١٩ ...

(أنتيجونة خارجة من القصر تقود إخوتها)

كريون —

لقد أمرت بإحضارهم لك يا أوديب فأنا أعلم مقدار حبك لهم
 ها هم أولاء على مقربة منك !

أوديب (يمد يده في الهواء) —

شكرا لك يا كريون ! أين أنتم يا أولادى ؟ ؟
 لست أراكم ولن تبصركم عيناى بعد اليوم

انتيجونة (وهى تكفـكف دمعها) —

هون عليك يا أبتاه ! مادامت لى أنا عيناى ، فهما لك لن تكون
 وحيدا سأكون لى جانبك حيث تكون

أوديب —

انتيجونة بنيتى ! لا يرضى قلبى أن أجرك معى فى طريق الشقاء ! ...
 مكانك هنا لى جانب خالك وإخوتك !

انتيجونة —

لا مكان لى إلا بالقرب منك يا ابنتى ! أبصر لك ألا تذكر أنى
 تقبت يوما أن أرى الأشياء بعينك أراها كما تراها أنت سأحاول
 أن أبصر الأشياء كما تبصرها

لن أشرك يوماً أنك فقدت ناظريك ! ..

أوديب -

بل أنا الذى كنت أتوق أن أرى الوجود صافيا طاهرا من خلال عينيك...
ولكنى لم أعد أستحق ذلك ... ابقى يا ابنتى بهيدا عني ... إن شبابك النضر هو
ملكك لا ملكى ... لن آخذه منك ... فأرتكب جناية أخرى ... عيشوا حياتكم
يا أولادى ... وانفضرا أيديكم منى ... فما أنا إلا وصمة ... وما أنا عليكم
إلا عبء ... يكفيكم منى ما سوف يلقيه على غدكم المدموم ... ستكونون أمثلة
الدهر ، ومضخة الأفواه، وأعروبة اللسان ... وما دام الناس فى حاجة إلى أوهام
تغذى خواء أمامهم ، فستكون أنتم أسطورة الناس ! ... لا أهل لكم إلا فى
شخص واحد : كريون خالك ... اجعلوه لكم أباء ... ستجدون فى كنفه العطف
والحنان ... وقد عاهدنى على العناية بكم ... وما أنا ذا أمد له يدي تأكيداً
للمهد .. أين يدك أيها الصديق ؟ ...

كريون (يتناول يد أوديب ويشد عليها) -

أوديب -

اتخذوا لكم ياص. ارى من كريون مثلاً وقدوة ... هذا الرجل السوى الخلق -
النقى السريرة المؤمن النفس ... وإياكم ... وإياكم أن تتخذوا من أبيكم
مثلاً ... بل اجعلوا لكم من مصيره موعظة ...

انتيجونة (تلتصق على يد أوديب بلا شقيق ولا صوت) -

أوديب -

ما هذه الدموع على يدي ؟ دموع من هذه ؟ ...

انتيجونة (منفجرة) -

لا تثقل ذلك يا أبتاه ... لن أتخذ غيرك مثلاً أبداً ... إنك بطل طيبة ! ...

— ١٤٩ —

أوديب -

هذه أنت يا انتيجونة العريضة ... ما زلت تؤمنين بأني بطل ...

(ييكى) ... لا ... لم أعد كذلك اليوم يا بنيتى ...

بل لى ما كنت يوما بطلا قط ...

(انتيجونة تمسح دموع أوديب بكفيها ...)

انتيجونة -

ابتاه ... انك لم تكن قط بطلا مثلما أنت اليوم ...

مراجع البحث

HARVEY : THE OXFORD COMPANION TO CLASSICAL LITERATURE.,

MURRAY (G) ANCIENT GREEK LITERATURE.

KNOX. SOPHOCLES OEDIPUS, TRAGIC THEMES IN WESTERN LITERATURE.

CASELL'S ENCYCLOPÆDIA, TRAGEDY.

مراجع عربية :

- (١) ألويس دى مارنيك : مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمه توفيق الحكيم .
- (٢) توفيق الحكيم : الملك أوديب
- (٣) رشاد رشدي : مختارات في النقد الأدبي المعاصر
- (٤) طه حسين : ١ - من الأدب التمثيلي اليوناني
- ٢ - أوديب ثيسبيوس لأندريه جيد
- (٥) علي عبد الواحد وفي : الأدب اليوناني القديم
- (٦) محمد صقر خفاجه : ١ - تاريخ الأدب اليوناني
- ٢ - دراسات في المسرحية اليونانية
- (٧) نهم غلاب : الأدب الهليني

جورج برناردشو

فلسفته ومسرحه

في العشر سنين الاخيرة من القرن التاسع عشر ، وبعد كفاح مرير ، وحياة
 مائمه بالجهاد والتمرد . كان جورج برناردشو علما من أعلام المسرح الذين
 أرجعوا فن الدراما إلى أسلوب المذهب الواقعي . ولكنه مع ذلك كان شديد
 التعلق في تناوله لموضوعاته بالأسلوب الزاخر بالخيال والسخرية والغرابة ولم
 يمتعه مذهب الواقعي من إبداع طريقة جديدة في التأليف المسرحي مزجت لإنتاجه
 الواقعي بصور من الخيال والرمزية . وعلى الرغم من أنه كان أبا للمسرح
 الفكري في انجلترا بما يكشف من حقائق جادة عميقة عن حماقات المجتمع ورذائله
 وبما يلقى على الناس من تعليمات وتوجيهات غنية بالصدق والحق ، فإن جديته
 هذه لم تعتمد على شيء قدر اعتمادها على الذكاء والنكتة والمضحكة وروح الفكاهة
 والمزاح والسخرية . فلم تكن موهبته في أن يبرز الحقائق الجادة الصادقة عن
 حياتنا في أسلوب أدبي جاد كما يصنع رجال الفكر العاديين ، وإنما كانت عبقريته
 في الجمع بين جدية الحقيقة وسخريتها ، فهو هادم بناء ، يهدم الحقيقة الزائفة ،
 لا بمجرد إبرازها جنباً إلى جنب مع الحقيقة الصادقة ، ولكن بمطاردة الزائف
 وملاحقته في جميع دروبه ومسالكه . وبالدخول إليه في مساره ومخاطبته ، ثم
 تسديد السهام إلى صدوره . ولعل من مظاهر جمعه للمتناقضات كذلك أنه كان
 أستاذ الجيل القديم والجديد معا . صحيح أنه بذل جهودا مضنية قبل أن يظهر

أدبه على خشبة المسرح ، وقبل أن يكون له اسم مسموع بين الناس وصحيح أن بعض المعاصرين من الشباب ما يزالون يهاجمون أعماله . غير أن الحقيقة التي لا ينكرها أحد أن شخصية برنارد شو كانت أظهر شخصية على المسرح الانجليزى من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٢٠ وأن شخصيته ظلت تحتفظ بمكانها وظهورها على الآخرين حتى أيامنا هذه .

قد تجد إذا أنت تعمقت النظر في رواياته منذ روايته « منازل الأرامل » Widowers Houses التي ظهرت عام ١٨٩٢ إلى روايته « أصدق من أن يوجد » Too True to be Good التي ظهرت عام ١٩٢٢ بعض القطع الضعيفة الغثة ، غير أن أحدا من كتاب المسرح في أيامنا هذه لا يستطيع أن يزعم أنه حقق ماحققه شو من الحيوية والجدة في شيا به وشيخوخته ، بل إنه في سن السبعين وما فوقها كان كثيرا ما يذهل أصحاب النظرة التقليدية في الأدب بما قدمه لهم من قوالب مسرحية جديدة ، وما يتضمنه أدبه من فلسفة ، وثورة اجتماعية ، أضف إلى ذلك مذهبه العقلى في التفكير والذي ظل السمة المميزة لاتجاهه الفن ، فحتى عام ١٩٢٠ كانت جميع أعماله التي ظهرت على المسرح تهاجم كل ما يبدو من خلال النظرة العتلية والمنطقية شريراً أو عديم النفع أو أحمق ، مستهينة بكل ما هو مشير للعواطف أو رومانتيكى ، مزدرية كل ما لا يخضع لإرشادات العقل وتلقيناته محطمة بلا هوادة ولا رحمة . كل ما يقيمه العامة وجمهرة غير المفكرين من معبروات ومعتقدات .

ولم تكن دعوة شو للمساواة الاجتماعية من هذا النوع العاطفى الذى تحركه الشفقة وتدفع إليه الباطلة الدينية ، واسكنها وليدة النظرة العقلية ، فعندما نظر حوله وشاهد العديد من الحماقات فى تدبيرنا للحياة وتناولنا لها

جاهد ليعالج مذمات المجتمع ورذائله ، لا عن طريق روايات تعرض مشاكل المجتمع فحسب ، بل عن طريق قلب الأوضاع والعادات التي خلقها المجتمع رأساً على عقب . وبعض الكتاب من أمثال سير جيمس بارى Sir James Barrie كان يكتفى بكشف النقاب عن حقيقة المجتمع ويرينا إياها لا لهدف اجتماعي ، ولكن لأن ذلك يسليه ويسره ، أما جورج برنارد شو فقد كان لا يهدأ حتى يغير التربة ، ويستقبت الجديد من القيم . وكان أكثر ما يثير برنارد شو ويغضبه سمة التسامح والتساهل التي كانت تنسم بها النزعة الرومانتيكية ، فأنكر ما تفترضه العواطف السطحية الزائفة من فروض ، وما تشيعه من دعاوى عند معاملة الناس في حياتهم اليومية . ولم يستطع شيء أن يفلت من قلبه اللاذع المحرق سواء في ذلك الأدب والفن والطب والدين والسياسة والخرافات ، واضطهاد الأجانب ، وصراع الطبقات فكان بذلك أكبر محطم للشر في عصرنا الحديث ، هادفاً من وراء ذلك إلى قيادتنا نحو أفكار بناءة تغير نظراتنا للأشياء وتجدها .

والسلاح الذي استخدمه شو في كثير من الدقة والحزم هر سلاح الهجوم والنقد ، سلاح يبتز بلا هرادة ، ويقتلع الجذور من أعماقها ، ولا يعرف الحل الوسط ولا يؤمن به .

وقد بدأ برنارد شو لإنتاجه بتصوير حياتنا الواقعية ثم انتقل منها كغيره من أصحاب الأقلام اللاذعة إلى عالم الخيال فعبّر أولاً عن مشاكل الزواج في رواياته زير النساء The Philanderer وكانديدا Candida ، ويتزوج Getting Married ، وعن الحياة العائلية في روايته من يدرى You never can tell ورواية Fanny's first Play ثم كتب في حرفة البغاء وجذورها الاقتصادية

في روايته « حرفة السيدة ورن » Mrs Warrens Profession التي ظهرت عام ١٨٩٨ ثم انتقل من هذا المحيط إلى روايته اللتين تمثلان الخطوط الرئيسية لفلسفته في التطور الخالق والإنسان الأعلى وهما العودة إلى متيوشالغ Back to Methuselah والإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman .

وإذا حاولنا أن نتتبع هذا الإنتاج الفكري النقدي لنخلص منه بأحكام نهائية شاملة فإن ذلك سوف يحتاج إلى مجاد كبير. ولكننا سنكتفي في هذا البحث بإلقاء الضوء على بعض ما اشتهر به من إنتاجه الفني ثم نحدد بعد ذلك تأثير فلسفته على إنتاجه المسرحي ، ثم نختم كلامنا ببعض الخصائص العامة التي انفردت بها طريقة شو في التأليف للمسرح .

وإذا كان لنا أن نبدأ بالمسرحيات التي تناول مشاكل حياتنا الاجتماعية نجده يهاجم في روايته بيوت الأرامل Widowers Howses التي ظهرت عام ١٨٩٢ تلك الآفة الخطيرة التي سادت حياة المدن الإنجليزية في أواخر القرن التاسع عشر وهي حرفة تأجير مساكن المدقعين ، والمسرحية لا تكتفي بمجرد الحملة على فضيحة اجتماعية معينة ولكنها تتعمق إلى التعقيد الباطن الضخامة في مجتمعنا الحديث ، إن مشكلة تأجير المساكن للفقراء لم تعد ، كما كان ينظر إليها الرومانتيكيون ، مشكلة استغلال ملاك البيوت الجشعين للفقراء المضطربين ، فإن وصف الحالة على هذه الصورة ووضعها في هذه العبارة لا يعتبر في نظر شو وصفاً غير واف بالمرض فحسب بل يعتبر

وصفاً مضحكاً مورياً إلى جانب كونه تمويهاً للحقائق وزيفاً . فإذا كان علينا أن نصلح الأحياء الفقيرة الوبيئة فلا بد أن نذهب إلى أبعد من ملاك البيوت الشريرين ، لا بد أن نذهب إلى جذور المجتمع . لذلك اختار المؤلف بطل مسرحيته واسمه Trench رجلاً من أصحاب المبادئ الإنسانية يرفض قبول بائنة خطيبته بلانش ساتوريس B. satorious لأنها أموال مأخوذة من إيجار بيوت المدقعين ومنزوعة من أيدي الفقراء ، غير أن ترنش هذا يضطر أن يواجه الواقع المر عندما يجد أن أمواله هو الخاصة ملوثة هي الأخرى بنفس الإثم الذي يحاربه ، وإذا به يجد نفسه تدريجياً ينجذب إلى الشبكة ويقع أسيرها ، وإذا بنا نجد البطل في آخر القصة وهو الرجل المثالي يتآمر مع ساتوريس Satorious والد خطيبته ومع محصل أمواله ، ويفكر الثلاثة في أن يبيع السبل للحصول على أكبر مبلغ ممكن عن هذا الطريق الآثم . فبرنارد شو يريد أن يؤكد هنا أن ترنش وغيره من المثاليين لا بد أن عاجلاً أو آجلاً أن يجرهم التيار العاتي وأن يغموا أسرى الشبكة الآثمة .

ثم ننتقل إلى روايته مهنة السيدة ورن Mrs Warren's Profession التي ظهرت عام ١٩٠٢ فنجد نفس هذا الاتجاه الذي يرمى إلى الكشف عن الحقائق الواقعة وتعريتها في غير إشفاق في مسرحية تتخذ مشكلة الدعارة موضوعاً لها ، وتهدف إلى أن تزيل الآفة التي غطى بها الرومانتيكيون مشكلة الدعارة ، فترفع هذه الآفة واحداً بعد الآخر ، وتنظر للمشكلة في ضوء العقل وحده ، واجدة حلها الوحيد في استبعاد العواطف التأثرية الزائفة ، وفي اقتلاع بريق الرومانتيكية وطلاتها اللذين كثيراً ما يكسو ان الوحشية البهيمية ثوباً براقة وخادعاً ، وفي تأسيس عصر جديد من التفكير العقلي المجرد .

وفى روايته الأسلحة والإنسان Arms and the Man التى ظهرت عام ١٨٩٣ يوجه هجومه إلى الحرب والعسكرية الرومانتيكية . فالحرب لم تعد مجالا تظهر فيه البسالة وتحقق الأجداد الأدبية ، وميدانا تخفق فيه أعلام النصر كما كان يتصورها تامبيورلين وعطيل وسير والترسكوت ، وإنما هى وسيلة دنيئة لإظهار فظاظة القوة ووحشيتها فشخصية سرجياس المحارب البلغارى فى مسرحية الأسلحة والإنسان تصور تقليدا باليا عفى عليه الزمن بينما ترمز شخصية الكابتن بلنتشلى Blintchli المحارب السويسرى إلى التضارب الذى يسود أفكار العالم عن الحرب فى أيامنا هذه .

أما مسرحية كانديدا Candida التى ظهرت عام ١٨٩٥ فإنها تعود بنا إلى مشاكلنا العائلية ويدور موضوعها حول امرأة تقدمت بها السن قليلا غير أنها ماتزال على قدر وافر من الجمال يهيم فى حبها شاب شاعرى أحرق ، أما زوجها وهو قس نشيط ، يعمل من أجل خير الإنسانية فيكاد يسقط إلى هاوية اليأس ، فقد ظن أن الشعر قد يكسب الحركة غير أن كانديدا تسلم نفسها فى النهاية إلى الأضعف ، والأضعف هو زوجها .

وهكذا يطوف جورج برناردشو بمتحف مليء ب ذخيرة كبيرة من الصور ، صور المحاربين والإنسانيين والشعراء والطفة ، ومحلى الإيجارات وهو بطوافه بهذا المتحف يدير لك الصور على وجهها الآخر ليريك أن فى ظهر كل صورة رسما آخر من عمل فنان شيطانى ، وهذا الوجه الآخر من الصورة أقرب إلى الحياة من الجانب الذى طال إعجابنا به ، وطال احتفاظنا به .

وإذا انتقلنا إلى التاريخ نراه يختار منه شخصيتين معروفتين نابليون وكليوباترة
ملسكة ممصر المحبة الخالدة التي وهبت حياتها جميعها للحب ، فيظهرهما في صورة
الرجل العادى والمرأة العادية. فنايليون في «رجل الأقدار» Tho Man of Destiny
التي ظهرت عام ١٨٩٧ ليس إلا قائدا ناجحا يقع في شرك زوج من العيون
الجريئة. أما كليوباترة في روايته قيصر وكليوباترة Ceaser & Cleopatra التي
ظهرت عام ١٨٩٩ ليست أكثر من فتاة طائشة رعناء استبدت بها مريضة عجوز.
أما الغزى الكبير يوليوس قيصر فكل ما لديه هو قوة من الدهاء والحكمة
خاض بهما تجارب الحياة .

وإذا تركنا هذا القسم من مؤلفاته الذى تكلم فيه عن مشكلات الحياة
الاجتماعية وعلم فيه الناس ما لهم وما عليهم من الحقوق ، وما ينبغي لهم من
السلوك أفرادا وجماعات في مجتمعهنا الحديث إلى روايته الأخرى التي شرح فيها
فلسفته في أصل الوجود ومصير الإنسان وأمله في مستقبل حياته نجد أن أهم
رواياته التي تتركز فيها فلسفته عن التطور الخالق ودفة الحياة رواية « الإنسان
والإنسان الأعلى » Man & Superman ورواية « العودة إلى ميتوشالخ
Back to Methuselah وميتوشالخ هذا هو الذى تحدثت عنه التوراة أنه
عاش تسعمائة وتسعين سنة .

وعلى الرغم من أن رواية الإنسان والإنسان الأعلى التي هي تجسيد
الفلسفة المثالية عند شو ، والتي تمثل جملة أفكاره عن تطور الفكر الإنسانى عن
طريق سيطرة الإرادة على المادة ومقاومتها فإنها تتخذ أساسا لها القصة
التقليدية المعروفة التي تعبر عن قوة الرجل وضعف المرأة ، أو قل تصور هذا
الموقف الأزلوى الذى يبدأ بأن يطارح الرجل المرأة الغرام ثم ينتهى بأن يطلب

يدها للزواج ، غير أن برنارد شولم يشأ في قصته هذه المسماة بالإنسان والإنسان الأعلى أن يكتفى بمجرد عرض هذا الموقف العادى بين رجل وامرأة ، وإنما أراد بخياله الرائع أن يقسمها قسمين ، قسما للإنسان وهو الجزء الواقعى من الرواية ، وقسما للإنسان الأعلى وهو الجزء الخيالى منها ، والبطل فى القسمين شخصية واحدة ، غير أن اسمه فى القسم الواقعى جاك تانر Jack Tanner واسمه فى القسم الخيالى دون جبران . ويحدثنا الجانب الرئيسى من القصة عن كيف استطاعت الحياة أن تدفع آن إلى خداع جاك تانر ذلك الرجل الذى يتسم بحرية الفكر والثورة عل التقاليد ، تدفع الحياة آن إلى خداعه وإيقاعه فى الزواج بها على الرغم من أن جاك تانر يعلم تماما أى نوع من النساء هى ، فهى تمثل الجانب الشهوانى المخرب عند المرأة ، وإلى جانب شخصية تانر توجد شخصية اكتافىوس ذلك الفتى الشاعر الحالم الذى تختلف نظراته إلى المرأة عن نظرة تانر ، فايزال اكتافىوس يعتبر المرأة ملاكاً يهبط إلى الأرض من السماء ، وكانت النتيجة أن خسر اكتافىوس الصفة أو قل كسبها فى رأى تانر ، فعلى الرغم من أن آن كانت تلعب مع اكتافىوس وتفرر به كما يفرر القط بالفأر . فإنها كانت تتشبث بتانر ، ولم تستطع عقلية المتحضرة وأفكاره الحرة وعربته وسائقه سترaker Henry Straker ، لم يستطع كل ذلك أن يمنعه من السقوط فى شرك هذه المرأة ، وهكذا ترى أن تانر واكتافىوس على طرفى نقيض ، فبينما يدل الأول الرجل العصرى صاحب النظرة الواضحة الواقعية نرى الثانى يتخذ موقف الشاعر الرومانتيكى . ويكفى أن نستمع إلى هذا الحوار بينهما لترسم فى ذهنك خطوط الشخصيتين :

اكتافىوس : لانى لا أستطيع أن أكتب بغير وصى ، وما من أحد يستطيع أن يمنحنى ذلك غير آن .

تأمر : حسن ، ولكن ألا يحسن أن تحصل على وحيك منها وأنت بهيميد
عنها ، إن بترارك Petrark لم ير من لورا نصف ما تراه من آن ،
وإن دانتى لم ير من بياتريس Peatrice ما تراه أنت من صاحببتك ،
ومع ذلك فقد كتبها شعرا من الدرجة الأولى ، لأنها لم يهبطا بحبهما
وولعهما إلى مستوى الألفة الزوجية ، ولذلك بقى حبهما مشتعل
حتى الموت . تزوج من آن ، وبعد نهاية أسبوع واحد سوف تجد
فيها من الوحي مثل ما تجد في صحن من الفطائر .

اكتافوس : أو تظن أنني سأضيق بها إلى هذا الحد ؟

تأمر : كلا إنك تضيق بصحن الفطائر ، ولكنك لا تجد فيه الوحي الذي
تتشده ، وعند ما تعتاد عايبها لن تصبح حلم شاعر كما كانت ، بل
ستغدو زوجة تزن ستين كيلو جراما من اللحم ، وستضطر أن تحلم
بامرأة أخرى . وينتفى الأمر بأن يكون لك صف من النساء .

اكتافوس : إنه لاجدوى من الحديث معك يا جاك ، إنك لا تدرك ما أنا فيه ،
ويبدو أنك ما وقعت في حب أبدا .

تأمر : لأننى ما خرجت عن الحب لحظة ، وكيف وأنا واقع في حب آن
ذاتها ، ولكننى مع ذلك لست عبدا لهذا الحب ، ولا أنا بمن يسهل
خداعهم . تدبر أمر النحلة أيها الشاعر وتذكر ما تصنعه وكن
حكيمًا ، فلو استغنت المرأة عن عمالها ياتانى ، ولو أكلنا خبز أطفالنا
بدلا من أن نصنعه بعرق جبيننا لقتلتنا النساء كما تقتل أنثى
العنكبوت قرينها ، أو كما تقتل النحلة ذكرها . ولو كان الرجل

لا يصلح إلا للحب فستكون المرأة محقة في عملها هذا .

ويقع تنازع أسيرا في النهاية ، ويتزوج من آن على الرغم من اعترافه بأنه غير سعيد ، وتمتدح هذه القصة بعناصر خيالية خالصة ، فيقع تاجر وسائمه سترأكر في قبضة قطاع الطريق أثناء صعودهم بسيارتهم على أحد الجبال ، وإذا بنا ننقل في المساء إلى عالم ليس فيه قمم جبال ، ولا سماء ولا ضوء ولا صوت ولا زمان ولا مكان ، بل مجرد خلاء . إننا في الجحيم نتحدث إلى دون جوان الذي هو صورة أخرى من جاك تانر أو قل امتداد لشخصه ومعه تمثاله الذي هو سبب وفاته ومعه الشيطان . أما دون جوان فقد أصبح تجسيداً للفلسفة العقلية ، فالحقل عنده مسيطر على كل شيء يقول :

« هذا هو السبب في أن العقل غير مقبول لدى الناس ، ولكنه بالقياس إلى الحياة القوة الدافعة للإنسان ، وهو ضرورة لا يستغنى عنها ، لأنه بدونها يتعثر في أخطائه حتى الموت . وكما أن الحياة استطاعت بعد عصور من الكفاح أن تخاق هذا العضو الحيوى الرائع من أعضاء الجسد وهو العين ، وأصبح الجسد بواسطته قادرا على رؤية المكان الذى يسير فيه ، بميزا بين ما يعينه على الحياة وبين ما يضره أو يفتك به ، متجنباً آلاف المخاطر التى كان يمكن أن يتعرض لها ، فكذلك الأمر بالقياس إلى العقل ، وإذا كان الإنسان قد استطاع في الماضى أن يرمى العين ويطورها ، فإنه اليوم يرمى عيننا أخرى ويطورها ، تلك هى العين المفكرة ، هى العقل ، إنها العين التى لا ترى العالم المحسوس ولكنها ترى الهدف من الحياة ، ومن ثم تستطيع أن تمكن الفرد من

العمل من أجل تبصيرنا بهذا الهدف بدلا من تعطيله وإحباطه ، والاهتمام بأهداف شخصية قصيرة النظر كما يحدث الآن ، فإن الشخص الوحيد السعيد في حياتنا الآن ، والذي يحقق لنفسه الظفر على صراع الرغبات والاهواء والوهم هو الإنسان الفيلسوف ، الذي يسعى عن طريق التأمل إلى الكشف عن الإرادة الداخلية لهذا العالم ، وإلى العمل على اختراع الوسائل لتحقيق هذه الإرادة ، فشوا كما نرى من النص السابق يدين بأن العقل هو الوسيلة الوحيدة إلى فهم الحقائق ، وهو حين يدعو في صرامة إلى تحكيم العقل يربد قبل كل شيء أن يخلص الإنسان من سيطرة الالهواء ومن خداع الوهم اللذين من شأنهما أن يعوقا التفكير الإنساني ويحصراه في مجال النزهة الذاتية اللتين إن تحكما بالإنسان فلن يرى الإنسان إلا نفسه ويقع فيما وقع فيه جاك تانر ، على أن دعوة شو إلى تحكيم العقل لا تعنى أنه يغض من قيمة ملكات الإنسان الأخرى التي لا بد منها لكمال وجوده ، أو التي تعين في فهم الحقائق الأزلية التي تتغلغل بأصول الأشياء . فالمنهج العقلي عند شو ، كما نفهمه مما جاء في حوارهِ وفي مقدمات مسرحياته ليس هو مجرد الوسيلة التي تبصرك بأحسن الطرق وأقربها للوصول ، ولكنه يتجاوز ذلك ويكشف لك عن البواعث التي تحركك إلى هذا الطريق أو ذاك ، ومن ثم فإن العقل عند شو لا يقف عند تبين الوسائل فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى تبين الأهداف والغايات .

ليس هذا وحده ما نجده في النص السابق ، وإنما نجد كذلك وإيمان شو بإمكان تطور الفكر البشري ونموه ، وترجع فكرة التطور عند برنارد شو إلى إيمانه بأن القوة الحيوية أو قل قوة الحياة Life Force قادرة على أن تملي إرادتها على الجسد ، ومن ثم يمكن للفكر أن يتطور عن طريق الإرادة

الحية التي تقاوم المادة وتخضعها للإله ، فإذا كان من طبيعة المادة أن تعرق
تطور الفكر ، وتقف دون انطلاقه ، فإن الطريقة الوحيدة للخلاص من
عرائق المادة عند برنارد شو هي في الاعتماد على الفكر المجرد ، والسعي المتصل
المستمر نحو ترقية هذا الفكر وتطوره ، فما يترقى الإنسان عن الجبروتية
الصغيرة إلا بمقدار تقدمه وسعيه في هذا السبيل . وعلى الإنسان أن يخطئ
وأن يصحح الخطأ ، وأن يواصل السعي وتصحيح الخطأ حتى يبلغ ما يريد .
ولعل هذا واضح من المثل الذي ذكرناه عن العين وعن تطوير الإنسان لهذا
العضو الحيوي الذي أتاح له أن يرى بعد أن كان يتخبط في الظلماء ، ولعل ذلك
واضح كذلك من رواية « العودة إلى ميتروبال » فقد جاء فيها هذا الحوار بين
القديم والجديد .

القـ _____ ديم : إننا إذا كنا مرتبطين بهذا الجسد المستبد ، فلا بد أن نخضع
معه لسلطان الموت ومن ثم فإن نتحقق غايتنا ،

المولود الجديد : وما هي غايتك ؟

القـ _____ ديم : أن أصبح خادما .

المولود الجديد : سيأتي اليوم الذي لا يبقى فيه أناس ، ولا يبقى شيء
غير الفكر المجرد .

القـ _____ ديم : وتلك هي الأبدية (١) .

ولإذا رجعت إلى الجزء الأول من المسرحية ذاتها قرأت هذا الحوار بين
الحية وحواء

الحية : إن التخليل بداية التكوين ، فأنت تتخيلين أنك تشتهين ، ثم
تريدين ما تتخيلين وما تزالين كذلك حتى تخلقى ما تريدن .

حواء : وكيف أخلق شيئاً من لا شيء

الحية : كل شيء لا بد أن يخلق من لا شيء ، أنظري إلى هذه العضلة
من اللحم على ذراعك ، إنها لم تكن في هذا المكان من قبل ، كما
أنت لم تكونى قادرة على تسلق شجرة يوم رأيتك للمرة الأولى ،
ولسكنك أردت وحاولت ثم أردت وحاولت ، وإرادتك هى التى
خلقت هذه العضلة فى ذراعك لبلوغ ما اشتتهت نفسك .

هذا الحوار وذاك يقرران نفس الحقيقة التى تقول إن ظهور الفكر وتقدمه
لا يكونان إلا عن طريق علاج الارادة الحية للمادة والانتصار على مقاومتها ،
فبقوة الحياة هى التى تحقق الفكر كما حققت سائر الحواس من حس ونظر
وسمع يقول :

« إذا لم تكن لك عينا ، وأردت أن تنظر ، وألححت فى المحاولة ظهرت
لك العينان . وإذا كانت لك العينان وأردت كما تريد السمكة أو الدودة التى
تهيش تحت الأرض ألا تنظر ، فقدت عينيك ، (١) .

هذه هى جماع فلسفة شو ، تلخيص كما رأيت فى إيمانه بقوة الحياة

(١) أنظر المرجع السابق .

وبالتطور الخالق . وقد قرر وورد « Ward » في كتابه عن برنارد شو أن فلسفة شو هذه تعتبر المحرر الرئيسى الذى تدور عليه جميع أعماله الفنية أو بعبارة أخرى إن إيمان شو بالتطور الخالق وقوة الحياة كما ظهر فى كتابه « الإنسان والإنسان الأعلى » و « العودة إلى ميتوشالغ » ، يعتبر هو الساق بالقياس إلى شجرة أعماله ، وتعتبر رواياته الأخرى فروعاً من هذه الساق ، ولكن ما هو الهدف من وراء هذه الفلسفة ؟ أو لماذا اتخذ شو لنفسه هذه الفلسفة دون سواها ؟ هل هو مجرد مذهب من مذاهب الفلاسفة يدور حول مسألة الخلق وأصول الأشياء أم إن وراءه غرضاً آخر ؟ ثم هل عالج شو فلسفته هذه كما يعالج أصحاب المذاهب الفلسفية أم كان لها اتجاهها المختلف الذى تحتّمه طبيعة كونه كاتباً مسرحياً لا فيلسوفاً ؟ إن مفتاح الجواب على هذه الأسئلة يتضح لك من رواية العودة إلى ميتوشالغ فالرواية تنقسم إلى خمسة أجزاء كل جزء منها يكون مسرحية منفصلة ، وكل جزء من هذه الأجزاء يعالج فكرة إمكانية امتداد عمر الكائن البشرى إلى قرون بدلاً من انتهاء عمره بعد عشرات السنين كما هو حادث الآن .

والفكرة فى ذلك أن شو يشك تمام الشك فى أن الإنسان الذى يعيش الآن بعمره هذا المحدود وإمكانياته العقلية القاصرة ، يشك فى قدرة هذا الإنسان على حل مشاكله الاجتماعية التى نشأت من طبيعة وجوده فى مجموعات بشرية والتى فرضتها عليه المدنية الحديثة على حد تعبيره .

فأيا كان القدر الذى يستطيع أن يكسبه الإنسان من الحكمة فى حياته القصيرة فهو قدر ضائع لا محالة ، لأن الموت السريع يقضى عليه ويعرقل من تطوره ونموه . ومن ثم كان التطور الخالق - فى اعتقاد شو - هو الوسيلة

الممكنة الوحيدة لتحقيق العمود التي قطعها إنسان القرن العشرين على نفسه نحو
التخضر الحديث . فإذا أمكن للحياة أن تطول عن طريق التدريب المتناوب المتصل
للإرادة الإنسانية فإن ذلك هو الطريق الوحيد الذي يحقق للإنسان الاستفادة
من جميع طاقاته وإمكانياته المحتملة ، وعندئذ فقط يتمكن الإنسان من اكتشاف
القدرات الكافية لمحور الحروب والأمراض وغيرها من علل الإنسان التي تروق
قوة الحياة وتفت من عضدها .

يقول برنارد شو في ختام كلامه في « العودة إلى ميتوشال » ليس ثمة نهاية
للحياة ، وعلى الرغم من أنه ما يزال كثير جدا من ملايين النجوم ومنازلها خالية ،
وأن كثيرا من دور الفلك ومسكنها لم تبين بعد ، وعلى الرغم من أن هذا المحيط
الواسع ما يزال قاحلا ، فلا بد للبذور يوما أن تملأ هذا الفراغ إلى نهاية نهاياتها ،
أما ما يتجاوز حدود هذا العالم فإن عيوننا ما تزال قاصرة جدا عن بلوغه .
وغنى عن البيان أن فلسفة شو القائمة على فكرة التطور الخالق ليس مردها
كما يترأى لبعض الأذهان إلى نظرية البقاء للأصلح والانتخاب الطبيعي لداروين .
فليس من شك أن شو قد استفاد من نظرية النشوء والارتقاء ، ولكنه أصر على
توضيح الفرق بين ما يسمى بالانتخاب الطبيعي وبين ما يسمى بالتطور الخالق ،
فقد ذكر أن الانتخاب الطبيعي لداروين شيء وأن التطور شيء آخر ، فليس في
الانتخاب الطبيعي لداروين مكان لرغبة الإنسان الواعية وإرادته الحية . وقال
شو إن التطور الخالق يستبدل بنظرية داروين فكرة أخرى بسيطة وهي أن
الإنسان قادر عندما تصل به الضرورة إلى أقصاها على أن يخلق ويطور العضو
الذي يمكنه من تحقيق هذه الضرورة الملحة ، ووضح أن برنارد شو لم تعجبه
فكرة داروين لأنه وكل الأمر كله إلى الانتخاب الطبيعي ، وجعل له الحكم الفصل
في استيفاء الأحياء التي امتازت عن طريق الصدفة على غيرها .

عرفنا إذن بما سبق أن فلسفة برنارد شو القائمة على التطور الخالق وقوة الحياة ما هي إلا وسيلة من وسائله لخدمة البشرية ، تؤمن بأن أى إصلاح حياتنا ومجتمعاتنا مدملق كله على الأمل الوحيد البعيد ، على تطور الفكر الإنسانى على تحقيق السوبرمان ، وذلك لاعتقاده أنه بدون تطلب الإرادة الحية على المادة ومقاومتها لن يتم ولن يكتمل الإصلاح ، وتغلب الإرادة الحية معناه إطالة العمر ، ولابد للمصلح من العمر الطويل والتربية السكافية ، فتى ماتواثر للبشرية أجيال من الساسة يعيش الواحد منهم ثلاثمائة سنة ، فقد أمكن الإصلاح وحن للسياسة الرشيدة أن تأخذ مكانها ، وأن تؤتى ثمراتها ، أما قبل ذلك فإن المصلح يموت وهو ما يزال يتردد بين ما هو نافع وبين ما هو ضار ، وفى اعتقاد شو أن كل مصلح لا بد له من مائة سنة للعدر ، ومائة أخرى للمحاولة وتصحيح الخطأ ، ومائة ثالثة للعمل المظلم الخالى من عثرات التردد .

وهنا تلتقى فلسفة شو باشتراكيته ، فاشتراكية شو قائمة هى الأخرى على تحقيق التطور الفكرى الإنسان ، ونشاط شو فى فلسفته الاجتماعية قائم على التثقيف والتعليم ، وجهوده مستندة على مذهبه العقلى وقوة الإقناع أكثر من استنادها على العمل السياسى المنظم .

وترجع اشتراكية شو إلى عام ١٨٨٤ عندما تأسست الاشتراكية الفابية التى تدعو إلى إصلاح المجتمع عن طريق الجدال فى غير عنف وفى غير حرب ومن غير سفك دماء ، لأنها تؤمن بأن حالة العامل أو الأجير الاجتماعية يمكن أن تتقدم بوسائل التشريع والإصلاح ، أهل هذا هو الفرق بينهما وبين الشيوعية المركسية التى ترى أن وسائل الإصلاح والتشريع لا تجدى بل تزيد الحالة سوءا على الدوام ، ولما كان شو يؤمن بالتطور الخالق وبالنمو فى الفكر البشرى

فإن الاشتراكية لا تأخذ عنده شكل عقيدة ثابتة لا تقبل النزاع والجدال ، كما أنها ليست في اعتقاده عاطفة دينية . يقول في مقالاته عن الاشتراكية :

« إن الاشتراكية عندي ليست مبدأ ، ولكنها إجراءات اقتصادية مقررة أرغب في أن أراها مطبقة ومعمولا بها . » .

أما عن طبيعة هذه الإجراءات الاقتصادية المقررة فقد حددها برنارد شو وفصل القول فيها في كتابه دليل المرأة الذكية إلى الاشتراكية والرأسمالية (١٩٢٨) والمرجع السياسي للجميع (١٩٤٣) (١)

من أجل هذا الجانب الاقتصادي انضم برنارد شو إلى الجمعية الفابية على الفور ، وعمل على تنفيذ أهدافها التي تتلخص : أولا في بث الدعاية لتكوين برلمان اشتراكي منتخب يمسد لإقامة حكومة اشتراكية ، وثانيا في اجتذاب طبقات المجتمع المختلفة إلى الاشتراكية عن طريق التعليم والخضوع لنوع من المناهج المدروسة والمعتدلة .

ولا تختلف الاشتراكية الفابية عن غيرها من المذاهب الاشتراكية في حملتها على النظام الرأسمالي الذي يرون أنه يؤدي إلى تمييز طائفة من الناس على سائر الطوائف بغير وجه حق . على أن المال عند شو شيء مقدس ، وضرورة عميقة النفع ، ونفعية المال عنده لا تقتصر على حاجات الإنسان المادية فحسب بل تتجاوز ذلك إلى حاجاته الروحية ، لذلك كان هدف الاشتراكية الفابية أن تعمل على توفير المال في أيدي الجميع ، وأن تحارب بقاءه في يد دون أخرى وإذا قرأت مقدمة برنارد شو لروايته ماجسور باربرا Major Barbara

(١) أنظر المقاد .

(١٩٠٥) وجدت، أن المال عنده هو الصحة وهو القوة وهو الشرف وهو الكرم وعلى نقيض ذلك الفقر فهو المرض وهو الضعف وهو العار وهو الخسة ، وقد صور في روايته « بيت القلب الكسير Heart Break House (١٩٢٠) حاجة أرواحنا إلى المال ، فليس صحيحا عنده ان الروح تزداد قوة ونبلا باحتقار المال وازدراؤه ، فأنت لا تستطيع أن تحتفظ بروحك من غير مال ، والروح عنده عظيمة التكاليف وإذا كان الجسد يأكل فكذلك الروح تأكل ، تأكل على حد تبخير الموسيقى والصور والكتب وتحتاج إلى الجبال والبحيرات ، ولا تستغنى عن الجميل من النساء ، وتفتش عن الصديق والعشير . ومن هنا كان تدبير المال لسائر الطبقات ضرورة لا بد منها إذا أراد الإنسان أن يتجنب آفات الروح والجسد .

ولم يكن هجوم برنارد شو على الاستثمار بأقل من هجره على نظام رأس المال ، وذلك لاعتقاده أن الاستثمار وليد رأس المال وأن رؤوس الأموال هي القوة الكامنة وراء كل استثمار ، ويرجع بغضه للاستثمار إلى أوائل جهاده ، وإلى نشأته الايرلندية التي علمته الثورة والتمرد على الاستثمار والاستغلال ، وليس أدل على بغضه الاستثمار من هجومه العنيف على مرتكبي مأساة دنشواي .

وما أظن أن أحدا كتب في الدفاع عن المظلومين في هذا الحادث المشؤم مثل ما كتب برنارد شو فقد خصص فصلا من ست عشرة صحيفة في مقدمة روايته جزيرة جون بل الأخرى John Bulls other Island (١٩٠٧) صور فيها فضائع جيش الاحتلال ووحشية المحاكمة ، وبربرية التصرف ، ولم يتف من حادثة دنشواي عند هذا الفصل الذي كتبه ، بل ظل متتبعا

للقضية حتى بعد إقالة اللورد كرومر ، وأعلن اغتباطه بعد عام عندما أبلغوه بقرب موعد العفو عن سجناء القرية .

غير أن اشتراكية شو وحملاته ضد استغلال رأس المال ، لم تتخذ مجالها في العمل السياسى بقدر ما اتخذت مجالها في قوة الانتفاع ومضاء الحاجة والكشف عن الخاوى بأسلوبه اللاذع بالسخرية

وبعد ، فقد آن لنا ، بعد أن أوضحنا الخطوط الرئيسية التى تتألف منها فلسفة شو ، وبعد أن أجملنا الأسس التى تبني عليها إشتراكيته ، آن لنا أن نجيب على السؤال الذى أثيرناه من قبل ، والذى لا يفتأ يهض فى أذهان من يقرأون مسرح شو : هل طغت أفكار برنارد شو الفلسفية ونظرياته عن التطور الخالق وقوة الحياة ودعوته إلى الإشتراكية على فئة ؟ إن وضع السؤال على هذه الصورة يقتضى الإجابة عليه بالنفى . فما من مسرح فى العالم يمكن أن يهض على الفلسفة وحدها ، وما من مسرحية تستطيع أن تعيش ، مهما بلغت أهمية أفكارها ، على الفكر وحده .

وعلى الرغم من أن شخصيات شو ، فى جوهرها ، تجسم الأفكار أو الاتجاهات فإنها دائما أكثر من مجرد صور متحركة ، أو تماثيل جامدة أو بوقات . أن شخوص شو كائنات حية لها فرديتها المتخصصة على الرغم من دلالتها على أفكار فى تكشف إلى جانب ذلك عن السمات النفسية والصفات الإنسانية المميزة للشخصية .

خذ لذلك مثلاً الأفكار التي تضمنتها رواية « منازل الأراميل » التي أشرنا إليها سابقاً فسترى أن ما فيها من أفكار لم تعد أفكار الساعة ، وليست مما يتعلق بمشكلة سياسية عاجلة ، وإن مشكلة امتلاك الأحياء الفقيرة وإسكانها تختلف الآن عنها وقت تأليف الرواية عام ١٨٩٢ ، ولو كانت الرواية مجرد عرض لطبقات من الملاك تعيش على أنقاض طبقة أخرى مدممة ، أو كانت مجرد طائفة من الناس تمتلئ شحها وسمنة من أكل أموال الفقير كما تزداد الذبابة سمنة من وقوفها على القمامات لا اعتبرت الآن في نظر المعاصرين من المخلفات الأثرية ، أو لا اعتبرت مجرد درس اجتماعي في قالب مسرحي تفيد طالب البحث أكثر مما تتمتع جمهرة المشاهدين للشرح .

إن الشخوص في مسرحية منازل الأراميل شخوص تبحث عن ذواتها وتكشف لك عن تكوينها الاجتماعي والنفسي ، ولقد وضع شو أصابعه من بداية هذه المسرحية على حقيقة أن كل كائن سواء أكان وغداً أم قديساً عنده من وجهات النظر ما يبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه ، فالوغد أو النذل له من المبادئ ما يراه بمنطقه هو سليماً ومقبولاً . ولا يستطيع المجتمع في نظر شو أن يقتلع الشرير قبل أن يرى الشرير كما يرى هو نفسه . وهذا هو ما فعله شو للمجتمع عرض هذه الصورة الحية على المسرح ، ولم يقف ليواجه شتائمته وهجومه للأوغاد أو مدحه لغير الأوغاد ليخلق صورة حية من هؤلاء وهؤلاء حتى يعيشوا أمامنا على المسرح يعرضون أنفسهم على ضوء المبررات النفسية والاجتماعية التي بررت وجود كل نوع على ما هو عليه . يذكرنا هذا الاتجاه بما قرره شو في نقده لبنيرو Pinero أحد كتاب المسرح الانجليزى في القرن التاسع عشر في كتاب بعذران « مسارحنا في العقد الأخير من القرن التاسع عشر » Our theatres in the Nineties ، يقول لابد من رؤية

الحياة من وجهة نظر الآخرين بدلا من مجرد الحكم عليهم ووصفهم من وجهة نظر واحدة ووفق ما تواضع عليه العرف والتقليد ، هذا ما كان ينقص بذير وفي وصفه للشخصيات ، وهذا هو بعينه ما يميز شو في رسمه لشخص رواياته فشخصه تعيش على المسرح كما هي ويعرض كل منها حالتها الخاصة عليك ، أما الحكم فهو من شأن المتفرج بعد أن يعرض كل جانب موقفه عليه ، وليس الحكم من واجب المؤلف .

ولعل الهجوم الذي وجهه النقاد إلى شخص شو ، وأنها أبواق ينفخ فيها المؤلف أفكاره الخاصة هجوم راجع إلى الطريقة الجديدة التي رسم بها شخصياته ، والتي تعتمد على تفوق عنصر الحوار عنده ، وإلى مهارته في عرض أفكاره ، فاصطدمت هذه الطريقة الجديدة مع المفهوم السائد عند طلاب الأدب والمسرح من أن الرواية التيلية تقوم أول ما تقوم على الصراع ، وطلاب الأدب محقون في ضرورة توافر الصراع ، فما لاشك فيه أن موضوع المسرحية المفضل هو الذي تتصارع فيه أفعال الفرد مع أفعال الآخرين (١) . ولكن ما نوع هذا الصراع الذي يشدونه ؟ إذا كان الصراع يتحتم أن يكون صداما يشتر فيه الممثلون اشتجارا تتحرك فيه الأكف والأيدي أو تثار فيه الانفعالات الشديدة بين الممثلين فإن الصراع بهذا المعنى يكون مفتقدا في مسرحيات شو . ومع ذلك فشو قد قصد إلى تجنب هذا النوع من الصراع قصدا ، وأحل محله الصراع الفكري عن عمد لأنه عنده أمتع وأغنى ، فتنازل بذلك عن الصراع العاطفي والجسدي في مقابل الصراع الأخلاقي والذهني . فسرعه مسرح الرجل المفكر يتحدى الرجل الحسى . ولعل

(١) أنظر فنون الأدب :

الانقلاب الخطير الذى أحدثه شو فى المسرح الحديث هو هذا ، هو نقله الصراع من مجال الجسد إلى مجال الفكر ، وهو بذلك يكون قد حرر المسرح من احتكار العاطفة الحسية والجسدية له . فلم يشأ برناردشو أن يكون صراعه من نوع صراع « الميلودراما » ، الذى لا يكاد يجيد عن كونه صراعا عنيفا بين بطل الرواية وخصمه يتنافسان فيه على امرأة تكون من نصيب أحدهما فى النهاية . وهذه هى الحبكة التى لا تكاد تتغير فيما يسمى بالميلودراما ، وهو نوع من المسرحيات يهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين المشاهدين ثم ينتهى نهاية سعيدة . ولهذا تحقق الميلودرامية عنصر الإثارة الذى هو من أخص خصائص المسرحية الجيدة ولكنهم معيبة من ناحية أخرى وهى أنها لا تتعمق الحوادث والأشخاص ولا تتيح لك عرضا عن الإنسان فى تعقيدته وتشعب مشكلاته ، فهى تأخذ عنصرا واحدا من عناصر المسرح وتتمسك به وهو عنصر الإثارة مضحية بعناصر أخرى ، ومن ثم اتسمت الميلودرامية بالخفة والضجيج أكثر مما اتسمت بالعمق والدراسة .

كما أن برناردشو ينفر من صراع المسرحية الرومانتيكية الذى غالبا ما يتميز فيه البطل بتأثير عوامل باطنية أو نفسية ، صراع بين البطل ونفسه . أو بينه وبين نوازعه ، أو بين واجبه لوطنه وولائه لأمّته مثلا ، مثل هذه المسرحية تمثل فعلا لا يقع فى صميم المجال المسرحى لأن المسرحية الرومانتيكية لم تستطع أن تتخلص من سيطرة العنصر الذائقى المتفوق ، وأسكتتنا عالم الوجدان والخيال ، والأصل فى المسرح أنه تمثيل للمجتمع ، والمسرحية تمثّل الفعل الإنسانى من جانبه الاجتماعى لا من جانبه الفردى ، فهى تمثل لنا الأفراد وحدات من مجتمع لا أفرادا استقلوا بوجودهم (١) . ولعل ركود المسرحية

(١) أنظر المرجع السابق .

الرومانتيكية راجع إلى أنها مثلت الفعل الإنساني من جانبه الفردى الوجدانى
لا من جانبه الاجتماعى .

من أجل هذا جاء مسرح شو ثورة وانقلابا على المسرح الرومانتيكى وعلى
الميلودرامية ، واخار أن يكون صراع، صراعا يتناول مشاكل المجتمع والحياة
الإنسانية معتمداً ، على شخوص تمثل وجهاً نظر متباينة ، مستهينة عليه
بقوة الحارر ومهارة العرض .

وهذا النوع من الصراع قادر على جذب أنظار المشاهدين وتعليقهم .
وليس الصراع الجسدى والعاطفى وحدهما هما القادران على الإثارة والجذب
فالصراع الفكرى قادر هو الآخر على إثارة الجماهير وجذب انتباههم وعلى
الأخص إذا ما توافر له أسلوب شو القوى الإقناع ، الماضى الحجة ، اللادع
السخرية الزاخر بالنسكة .

ولا يخفى أن صراع الأفكار كان على جانب كبير من الأهمية فى المسرحية
اليونانية القديمة ، وفى مسرحيات العصر الإليزابيثى ، ومع ذلك فإن مسرحية
شولم تلجأ كما لجأت هذه العصور إلى العنف التراجيدى ، ولم يستعن بهول
الفاجعة الذى كان يمثل قمة الصراع فى المأساة الشعرية ، ويجب ألا ننسى أن
شوق قد نشأ وتثقف ونضج فى فترة كانت فيها الحجة والفكر هما سلاح
الإنسان الأول ، وما أظن أن أحداً فى منتصف القرن العشرين يعتقد أن
مشكلة أنتيجون أقرب إليه من مشكلة كانديد المتزعة من صميم واقعه وبجته معه .

والحقيقة أن النقاد يظهرون برنارد شو عندما يطلقون حكماً عاماً على
شخصه بأنها أبواق وعلى مسرحياته بأنها أفكار وأفكار فحسب ، فالأولى

بنا عند إلقاء الحكم على مسرحياته ألا نجعل الاعتبار كله لفلسفته ، عن التطور الخالق ودفعة الحياة كما ظهرت في روايته « العودة إلى متيوشالغ » و « الإنسان والإنسان الأعلى » فكثير من النقاد لا يرجع العناصر البناء إلى فلسفته ومنهم Alardyce Nicoll صاحب كتاب الدراما البريطانية British Drama ولكنهم يرجعونها إلى طريقته الجديدة في تكوين شخصياته وبناء مسرحياته . ومن منا الذى شاهد كانديدا ، أو حيرة الأطباء ، أو أوبيجاليون (وأنكر وجود شخص يعيرون بحقهم في الحياة لاجئ التأليف ، إننا نذكر في شخص أوبيجاليون أفرادا أحياء كما نذكر شخص شكسبير وديكنز (١) . ورواية أوبيجاليون لشوليسست هي الأسطورة القديمة بشخصياتها فقد أسقط الكاتب من حسابها وقائع الأسطورة اليونانية القديمة ، ولم يأخذ من الأسطورة غير عنوانها ومفزاها العام . فببجاليون عند شوليس هو هذا المثال الذى ينحت تمثالا من الرخام ، وليس هو هذا الرجل الذى يتوسل إلى الآلهة في أن تبعث الحياة في هذا التمثال حتى إذا ما استجابت الآلهة إلى دعائه يتحول التمثال إلى جالاتيا الإنسانية ويتزوج بها ببجاليون . ولنا ببجاليون عنده شخصية مأخوذة من واقع المجتمع في القرن العشرين أستاذ من أساتذة علم الصوتيات اسمه هنرى هيجنز Henry Higgins ثرى من طبقة أرستقراطية يتقابل في الطريق العام مع فتاة من طبقة فقيرة اسمها اليزا Eliza تتحدث لهجة من لهجات أحياء لندن الشعبية . ولما كان هذا الأستاذ في علم الصوتيات مغرما باللهجات ، متتبعا لصنوفها وأشكالها ، مشغولا بتسجيله لكل نوع منها ، فقد اهتم بلهجة هذه الفتاة ، وشعرت هي الأخرى بأن هذا الأستاذ قد يكون وسيلة لرفع مستوى لغتها إلى لغة الطبقة الأرستقراطية ، وتدفعها رغبتها وبساطتها ، وإرادتها القوية إلى الاتصال بهذا الأستاذ رغم صلفه وكبريائه واحتقاره لشأنها ، سخر

منها أول الأمر ، ولكنه اضطر أن يجاريها من باب التهمك والاستخفاف ، ويستمر العمل بين هذا الأستاذ الكبير ، وهذه الفتاة المنحدرة من حشالة لندن ، وتجري أحداث القصة ويستمر الصراع بين الشخصيتين ، حتى يتم خلق هذه الفتاة من جديد ويتغلب عنادها وإرادتها على صلف الأستاذ وكبريائه . تصبح الفتاة منافسه للوسط الاستقراطي ، وللطبقة الممتازة لغة وأدبا وثقافة ، ويعد البطل نفسه آخر الأمر خاضعا لها رغم أنفه .

وهكذا نرى شخصية إيزا العنيدة بسبب الجهل والفقر قد أصبحت في النهاية شخصية رائعة عارمة القوة متألفة فلا يسع هجنز وهو يشعر بمزيج من الفرح والاستنكار الباشي من صلفه وكبريائه إلا أن يخضع لها .

هذا النمو في الشخصية هو المحور الذي يدور حوله العمل كله ، وهو الذي اعتمد عليه المخرج الروسى زريوف في إخراج مسرحية بينجهاليون فى موسكو (١) ، فقد أدرك أهمية الصراع بين شخصيتين متباينتين شخصية هجنز القوية ، بل والقاسية المستبعدة أحيانا والمنطوية على الانانية الشديدة أحيانا أخرى وشخصية إيزا ، وفطن أن أية محاولة لتخفيف الصدام النفسى بين هجنز وإيزا سوف يجهل المسرحية أقل امتاعا ، ولهذا كان أول واجبات المخرج أن يزيد من إقناع جمهور المتفرجين بأن شخصية هجنز لابد أن تتعرض للكراهية والسخط ، وأن يظهره كما أراد المؤلف فى صورة إنسان شديد القسوة شديد الجفاء شديد العناد ، إنسان مجنون فى تعصبه لآرائه فلم يكن يطيق معارضة أو مناقشة مع أحد فى شأنها . هذا التعصب الاعمى لتقاليد بالية هو مفتاح مأساة هجنز الذى ظل على إحتقاره لآلية فتاة جميلة قد تشغله عن تحقيق هدفه من

باحية ، وقد تحط من كبريائه وطبقته الاجتماعية من ناحية أخرى. ويظل على حماقته وتعصبه غافلا عن حقيقة الشخصية التي تلناها حتى نهاية القصة .

وقد استخدم شو في هذه المسرحية أسلوبه المألوف الذى اتخذته الكاتب لنفسه ، وأصبح علامة عليه فى كل ما يكتب. وأسلوب شو المعتاد هو أن يلتقى ظللا من الشك على كل النتائج التى يتوقعها المشاهد أو القارئ ، ويستمر فى إيهامها بنهاية غير النهاية الحقيقية . ويظل كذلك حتى يتأكد من أن الهدف الذى توقعه القارئ أو المشاهد سيتم تحقيقه، وإذا به يتلب الموقف رأسا على عقب ويمحو كل ما كان بخاطر القارئ من تخيل. فهو يؤمن بأن الزنا سوف تزوج من الشخص العادى فردى Freddy ثم إذا بالنتيجة التى كان يتوقعها الجميع تختفى ، ويرى هجر نفسه آخر الأمر مضطرا للتسليم . ورنارد شو بهذا يريد أن يقول للنظارة هذا هو الموضوع ، أو هذا هو ما كان ينبغى أن يحدث ولكن المجتمع يقلب الأوضاع الطبيعية المعقولة .

وهكذا نرى أن شو قادر على خلق الشخصية الإنسانية فى رواياته ، وعلى إعطائها الجوانب الحى ، وعلى توفير الصراع بين الشخصيات ، وتحقيق عنصر الإثارة الذى لا تستغنى عنه أية مسرحية ناجحة ، وأن يعتمد فى كل ذلك على أسلوبه الجديد .

وما فلسفته وما اشتراكيته ، وما حواراته ، وما سخريته إلا وسائط برافة للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية ، ولإنقاذ الناس من تقاليد زائفة يعيشون عليها ويحمونها ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على عقولهم .

قائمة بمسرحيات برناردشو وتاريخ ظهورها على المسرح لأول مرة
وأسماء المسارح التي ظهرت بها

1892 (9 Dec.) Widowers' Houses, Independent Theatre Society,
Royalty Theatre, London.

1894 (21 Apr) Arms and the Man, Avenue Theatre, London.

1895 (20 Mar.) Candida, Theatre Royal South shield, Durham.

1897 (1 Oct.) The Devil's Disciple, Harmanns Bloeker Hall, Albany,
New York, U.S.A.

Princess of Wales's theatre, Kennington, London, 26 Sept, 1899

1899 (26 Nov.) You never can tell, stage Society, Royalty Theatre,
London.

1900 (16 Dec.) Captain Brassbound's Conversion, Stage Society,
Strand Theatre, London.

1901 (1 May) Caesar and Cleopatra, I fine Arts Building Chicago,
U. S. A.

Grand theatre, Leeds, 16 Sept. 1907.

(1) the catalogue of the Exhibition Celebrating the 90th
Birthday of Bernhard Shaw, organized by the national
book League at 7- Albemarlestreet, London in July 1946
mentions a programme of production of this play at the
fifth Avenue Jheatre, New York U.S.A., in 1879 ; and
also a playbill of a producion at the Theatre Royal,
Newcastel-on- Tyne in 1899. The latter was a copyright
performance with Mrs. patrick Campbell in the cast, the
reference to an 1897 performance is no doubt a misprint,
for the play was not completed until 1898.

- 1902 (5 Jan.) Mrs. Warren's Profession, Stage Society, New Lyric theatre, London.
- 1904 (1 Nov.) John Bull's Other island, Royal Court Theatre, London.
- 1905 (20 Feb.) The philanderer, New Stage Club, Cripplegate, London.
- (23 May) Man and Superman, Royal court Theatre, London Act. III, the scene in hell (usually omitted because of its length, though it is the most important of Shaw's writings up to that date). was first performed - as a separate one-act play - at the same theatre on 4 June 1907.
- (28 Nov.) Major Barbara royal Court Theatre, London.
- 1906 (20 Nov.) The Doctor's Dilemma Royal Court Theatre, London.
- 1908 (12 May) Getting Married, Theatre Royal, Haymarket, London.
- 1909 (25 Aug.) The Shewing-up of Blanco posnet Abbey Theatre, Dublin, Ireland.
- Aldwych Theatre, London, 5 Dec. 1909.
- 1910 (23 Feb.) Misalliance, Duke of York's Theatre, London.
- 1911 (19 Apr.) Fanny's first lay, little theatre, London.
- 1912 (25 Nov) Androcles and the lion, Kleines theatre, Berlin.
- St. Jame's theatre, London, 1 Sept. 1913.
- 1913 (16 Oct.) Pygmalion, Hofburg theatre, Vienna.
- His Majesty's theatre, London, 11 Apr. 1914.

1920 (10 Nov.) *Hearthreak House*, theatre Guild, Garrick Theatre,
New York, U.S.A.

Royal court theatre, London, 18 Oct. 1921

1922 (27 Feb.) ⁽¹⁾ *Back to Methuselah*, Theatre Guild, Garrick
Theatre, New York, U.S.A.

Repertory theatre, Birmingham, 9 Oct. 1923.

1923 (28 Dec.) *Saint Joan*, Theatre Guild, Garrick theatre
New York, U.S.A.

New Theatre, London, 26 Mar. 1924.

1929 (14 June) *The Apple Cart*, Polish theatre, Warsaw. Malvern
Festival, ⁽²⁾ 1h Aug. 1929.

1932 (29 Feb.) *Too True to be Good*, New York Theatre Guild,
Colonial Theatre, Boston, U.S.A.

Malvern Festival, 6 Aug. 1932.

1933 (25 Nov.) *On the Rocks*, Winter Garden Theatre. London.

(1) *Back to Methuselah* is a cycle of five plays. The whole
cycl was given in the both New York and Birmingham,
bot on varying dates. The dates given here relate to part I.

(2) The Malvern Festival, in Worcestershire, England, was
founded in 1929 by Sir Berry Fackson (of the Birmin-
gham Repertory Theatre) in honour of Bernard Shaw.
In later years plays from several centuries were
performed. The festival was suspended when the second
world war began and was not resumed until 1949, with
Shaw's *Shogun Billions* as the opening play.

1936 (4 Jan.) The Millionairess, Academy Theatre, Vienna, De la
Warr pavilion, Bexhill, 17 Nov. 1936.

1938 (1 Aug.) Geneva, Malvern Festival.

1939 (12 Aug.) In good king Charles's Golden days, Malvern
festival.

1948 (21 Oct.) Buoyant Billions, Schauspielhaus, Zurich.

Malvern festival, 13 Aug. 1949.

المسرحية الشعرية

العرب والمسرح :

لأن الذى يستطيع منا اليوم أن يلتفت إلى وراء ، وأن يطالع ما كتبه الصف الأول من القرن التاسع عشر ، لاستطاع أن يدرك قفزة التطور التى قفزتها الثقافة العربية ، فلقد كانت ثقافة مصر قبل القرن التاسع عشر ، ثقافة فاترة منحلة سطحية ، ولقد كان فى ظروف مصر السياسية والاجتماعية ما أضاف إلى هذه الثقافة ضعفا وانحلالا ، حتى أصبحت دراساتنا حواشى وتلميحات وتصانيف أو أدبا لإنشائها متكلفا لفظيا لا تجرى فيه الحياة إلا بمقدار . والذى لا شك فيه أننا لم ننتعش إلا بعد أن بدأت حركة البعث للقديم ، ولقد كان البارودى أول ثمرة لهذا البعث بمختاراته وديوانه ، وكان جمال الدين الأفغانى والاستاذ الأمام أول من جددوا من شباب الإسلام بدعوتهم ما إلى الرجوع إلى التقاليد الصحيحة والعدول عن الخرافات التى دائما ما تحاول أن تقضى مع حياتنا الروحية . لقد حدث فى مصر فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ما يشبه إلى حد ما حركة البعث العربى التى ازدهرت بأوروبا فى القرن التاسع عشر . حدث فى أوروبا رجوع إلى القديم وبعث له ، وبما أحيا الأوروبيون تراث روما وأثينا كذلك أخذنا نحن نحى تراث **مكة** والمدينة ودمشق وبغداد ، ولكن حركة التطور عندنا لم تعتمد على بعث القديم وحده وإنما اعتمدت على الامتزاج بالثقافة الاوروبية امتزاج معرفة عقلية أكثر منها معرفه حسية ذوقية . والمتتبع لتاريخ مصر الطويل يلاحظ أن مصر كانت ثمرة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة (من ٢٣٠ ق.م إلى ٦٤٠ م) مدة الهلنسية والرومان وبيزنطة وكانت لغة الثقافة هى اللغة الإغريقية ، وقد كنا نترقب أن تنتشر بين المصريين لغة الإغريق هذه ولكن شيئا من هذا لم يحدث

فقد ظل المصريون يتكلمون لغة المصريين القديمة ، ويكتبون الكتابة الديموطيقية ، وظلوا متمسكين بدينهم وثقافتهم الموروثة . فقد كان المصريون في بؤس مادي يخضون الإغريق ، وانقضى ذلك الزمن بفتح العرب لمصر ، ولم تمكث مصر أكثر من ستين عاما حتى ضاعت معالم اللغتين الإغريقية والمصرية ، وأصبحت مصر بلداً عربياً إسلامياً .

ومن الغريب أن أثر الإغريق على مصر لا يأتينا عن طريق الإغريق أنفسهم ، وإنما يأتينا عن طريق العرب ، فمن المعروف أن العرب قد نقلوا فلسفة اليونان وبخاصة فلسفة أرسطو ودرسوها ثم أعادوها إلى أوروبا خلال القرون الوسطى . وإذن فقد ورثت مصر الفلسفة الإغريقية مع ما ورثت من تراث عربي . والامر في الأدب كالامر في الفلسفة ، فأدبنا المصري العربي قد انفصل عن التفكير الإنساني بل والحياة الإنسانية بمعناها العميق ، ومكثت هذه العزلة حتى سنة ١٧٩٨ . فمن ذلك التاريخ بدأنا نفتتح نوافذنا على العالم الحى وبدأنا نقرأ فيما نترجم آثار هؤلاء وأفكارهم وأعمالهم الخالدة ، واسكن على الرغم من حركة الترجمة والبعثات ونهضة رفاة وتلاميذه فإن التنوير في حياتنا الروحية الثقافية إنما هو إلى يومنا هذا طفيف والسبب في ذلك هو أن اتصالنا بالثقافة الأوروبية كان اتصال عقل أكثر منه اتصال إحساس . لقد كان أشبه شيء باتصال العباسيين بالثقافة الإغريقية ، فالذى استطاعنا أن نتأثر به من هذه الثقافة الأوروبية هو الفكر الأوروبي وحده ، أخذنا طريقة البحث الأوروبية ، طريقة الكتابة ، فهم الأسلوب العلمى ، أما الأدب والفن فإننا لم نستطع بعد أن نتمثل ينابيعها الجديدة التمثيل الصحيح ، ولو أن العباسيين استطاعوا أن يتمثلوا أدب أفلاطون وشعر الإغريق ومآسيتهم ومسرحهم لتغير وجه التاريخ ولكننا اليوم أمام أدب عربي آخر ، ولكن الدرب لم يتهووا على غير أرسطو من الفلاسفة ، ولم يستطيعوا أن

يتذوقوا أفلاطون وصوره لأنها كانت بعيدة عن محيط العرب العقلي والشعوري .

ونقل التفكير الأوروبي لا يكفى في تغيير اتجاهاتنا الأدبية وخلق ألوان جديدة منها لأن الأدب الصحيح هو الذى نستمد منه الحياة ونبنى عليه الواقع ، وهذا إن يكون حتى نعرض الفنون الأوروبية الحديثة على أنفسنا عرضاً مباشراً ، عرضاً شعورياً ذوقياً لا مجرد عرض عقلى ثقافى ، ومن هنا نستطيع أن نغير من حياتنا الروحية عندما ندرك ما نحن فيه من ضعف فنغير من مقومات هذا الضعف واتجاهاته وقيمه .

هذا الغذاء الروحى الجديد لا يمكن هضمه بالترجمة وحدها ، بل بالاستعداد لتغيير اتجاهات حياتنا نحو عالم من الإحساس أسمى من العالم الذى نحياه الآن وبالإيمان بأن السبيل هو أن نحيا هذه الآداب وأن نستشف حقائقها النفسية .

لهذا السبب الأخير تعذر على كثير من فنون الأدب فى الغرب أن تدخل إلى الأدب العربى وإلى مصر ، وكان المسرح وأدبه من أولى الأشياء التى أشاح الأدب العربى بوجهه عنها ، واستمر الأدب العربى فى عزوفه عن المسرح فترة طويلة من التاريخ . كان من أهم أسبابها كما أوضحنا هذه القطيعة الغربية التى ظلت قائمة بين الأدبين الإغريقى والعربى ، وباستمرار هذه القطيعة تعذر على المسرح أن يقوم على أساس وبتيد وأن يجد كما يقول « توفيق الحكيم »^(١) مكاناً لدينا فى أروقة الأدب والفكر والثقافة . فقد كتب الحكيم فصلاً ممتعاً فى مقدمة مسرحية الملك أوديب ضمه خلاصة رأيه فى أسباب إجحام الأدب العربى عن التأليف للمسرح ، وبجمل قوله أن المترجم العربى عندما حاول نقل آثار

(١) اقرأ مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم

اليونان وقف حائراً أمام الترجيديا الإغريقية ، فهو يقلب بصره في نصوص صماء يحاول أن يقيمها في ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكنتها وأزمنتها فلا يسدغ ذلك الذهن لأنه لم ير لهذا الفن مثيلاً في بلاده . ولما كان العمل التمثيلي لم يجعل للقراءة وحدها ، وإنما له آلهة التي لا بد من إدراكها وفهمها وهي المسرح ، فقد وجد المترجم العربي ألا فائدة من ترجمة هذا اللون من الأدب غير المفهوم . كما أن افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار هو في رأى الحكيم السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج إلى المسرح ، فإن مسرح (باكوس) الذي كشفت عن آثاره أعمال الحفر في العصر الحديث كان بناءً مثيلاً راسخاً، ومن يطلع على ضخامة ذلك البناء في آثاره أو رسومه ، وما كان يتسع له من آلاف المشاهدين يحكم من الفور بأن هذا أمر لا بد فيه من مدنية مستقرة وحياة اجتماعية موحدة مكتله ، ولا يعنى توفيق الحكيم بهذا الكلام أن الخصومة أصيلة بين اللغة العربية والأدب التمثيلي ، وإنما الأمر في اعتقاده نوع من التباعد المؤقت مرجعه الافتقار إلى الأداة وهو يقول :

« شأن العرب هنا شأنهم يوم كانوا لا يعرفون من المطايا غير الإبل .. لو أن الظروف شاءت أن تحرّمهم الجواد ، اظلموا حتى الساعة لا يعرفون ركوبه . . ولكن ما إن دخل الجواد الصحراء حتى غدا العرب فرسانه ، حذقوا فنون تربيته وفنون الحديث عنه . . فإذا سئل عن الجواد الأصيل في أرجاء العالم قيل هو الجواد العربي ، وإذا أريد وصف رائع لحصال الخيل فلن يوجد إلا في الشعر العربي . كل الأمر إذن في الأداة ، وكما أن العرب في عهد الإبل كان لسان حالهم يقول : (اعطونا الجواد ونحن نركب) فإنهم كذلك قد يقولون (اعطونا المسرح ونحن نكتب) .

ولذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية في القديم فقد طهر المسرح في حياتها الحديثة ، ولكن المسألة كما قلنا ليست ظهور المسرح كبناء وإنما هي ظهوره كفن ، المسألة هي إحساس وتمثيل وهضم ، ولا بد من حياة طويلة لنا مع المسرح حتى يصبح المسرح في حياتنا الأدبية والفكرية شيئا طبيعيا يصدر عن عراقة واصالة لا عن فكرة مقلدة منقولة . ونحن الآن لسنا في طور الخلق أو الإبداع في الميدان المسرحي ، وإنما نحن في طور التقليد والدراسة . فتوفيق الحكيم الذي يتوافر على دراسة التراجيديا اليونانية في صبر وجاد كما يقول يدعونا إلى ترجمتها ثم النظر إليها بعينون عربية لنخرجها للناس مرة . أخرى مصبوغة بلون تفكيرنا مطبوعة بطابع عقائدنا .

وليس من شك في أن توفيق الحكيم عندما حاول محاورته هذه، وعندما دعا إلى هذه الدعوة إنما قصد بنا أن نتعلم، وأن نهكف على الدراسة والإساعة والهضم والتمثيل قبل أن تنتقل إلى طور الإنتاج الأصيل الخالد الذي ما يزال بيننا وبينه عمر طويل .

إن حياة مسرحنا حديثة جداً فقد بدأ المسرح العربي في مصر عندما حمل لواءه الشيخ سلامة حجازي ثم ورثه برواياته وألحانه أسرة عكاشة إلى أن انبعثت الثورة المصرية وولدت معها الروح القوية بدأ الالتفات نحو تمثيل الروايات وفي ذلك الوقت بدأ توفيق الحكيم يؤلف لفرقة عكاشة بعض الروايات على النحو الذي كان العمل جاريا عليه في تلك الأيام ، ثم جاء شوقي ودفع بعد ذلك برواياته إلى المسرح . وكان شوقي مدركا لخطورة المحاولة مشفقاً على شعره أن يخذله في ميدان مستحدث جديد على الأدب العربي فلم يفكر شوقي في طبع رواياته قبل التمثيل حتى اطمأن إلى ترحيب الجمهور المثقف بمسرحياته فبعث

بها إلى المطبعة . وكانت المحاولة الأولى التي بدأ فيها الشعر العربى يارس هذا اللون الجديد من ألوان الأدب . وهكذا قدر للمسرحية الشعرية أن تولد عندنا فى الوقت الذى كان فيه نقاد أوروبا يجادل بعضهم بعضا : هل ماتزال المسرحية الشعرية تستطيع أن تجارى واقعية الحياة الحديثة وماديتها أو لا تستطيع .

فنحن نعلم أن المسرح اليونانى قد نشأ نشأة دينية وأن المأساة والمهابة فى شكلها الأخير ليسا إلا تطورا لما كان يقام من احتفالات للإله (ديونيسوس) وكانت المأساة اليونانية تمثل الفعل الإنسانى كما تريده القوة المدبرة المسيطرة على الكون ، فالبطل فى المأساة مسير إلى مصيره بتدبير قوة عليا خارجة عن قوى الجماعة فمأساة كآساة أوديب لسوفوكليس نرى موضوعها هو موضوع القدر القاسى المحتوم الذى لا اختيار فيه ولا مرد له يجثم بكل وطأة ثقله على امرئ من قبل ميلاده ويشاء وحى الآلهة أن يقتل هذا الرجل أباه وأن يتزوج أمه على غير علم منه ، وأن يساق إلى نهاية المأساة خاضعاً للكون الأعلى مدفوعاً بروح الآلهة ورغبتهم . فالفعل فى المأساة اليونانية كما ترى مجاله كون آخر غير الكون الأرضى ، ولذلك فإن مجال الخيال والرمز والشعر أوسع مدى وأكثر انتشاراً فى مآسى ذلك العصر كما كان ذلك فى عصر شكسبير مع اختلاف فى طبيعة المسرحية فى زمن شكسبير عنها فى زمن اليونان . ولقد كان اليونان شعباً يحب جمال القول والشعر ، ولا يؤثر عليهم شيئاً ، ولهذا كانت الأهمية الأولى فى المسرحيات اليونانية للشعر والحوار . من أجل هذا كانت اللغة التى تكتب بها المأساة القديمة شعراً وطلت كذلك المهابة حتى القرن السادس عشر . وكان طبيعياً على المأساة وهى تعالج هذه المعانى الكونية الشاملة أن تحلق فى أجواء بعيدة عن الواقع ، أجواء نحلق فيها عندما نريد أن نسمو بأرواحنا وأن نستروح نوحاً من الترانيم الدينية الروحية المثالية التى لا يقوى عليها غير الشعر . واليونان

عاجلوا مآسيهم بهذا المعنى الدينى الشعرى . وهذا المعنى نفسه هو الذى اعتد عليه أرسطو عندما حاول أن يميز بين الملمسة والمأساة ، فقال : « التراجيديات تمتاز بنباها ، نبلا فى الأسلوب الشعرى ، ونبلا فى الشخصيات التى يصورها الشاعر فأسلوبها لا ابتذال فيه ، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدارجة ، أسلوب أدبى رفيع ، صوره بعيدة المنال ، وشخصياته آلهة أو أمراء أو أبطال ، وعلى العكس من ذلك الكوميديا فأسلوبها دارج فى غير الأجزاء الغنائية التى يغنيها الكورس ، وهى مليئة بالالفاظ الشعبية ، ألفاظ الشوارع والطرق والاسواق ، وشخصياتها من أفراد الشعب العامين . وليست اللغة وحدها هى العامل المميز بين المأساة والملمة ، فثمة فروق أخرى جوهرية ولكننا سقنا هذا النص لنوضح كيف كان اليونان يحرسون على أن تكون لغة مآسيهم لغة شعبية سماوية رفيعة .

لم يعد للمأساة اليوم هذا المعنى الدينى العميق الذى كان يسموها عن مستوى المألوف من حياتنا ، هذا المعنى الذى كان يتمثل فى الصراع بين الإنسان وبين ما هو أقوى من الإنسان ، هذا الصراع الذى يذته دائما بعجز الإنسان وفشله ، ومن هنا يأتى لكلمة المأساة مدلولها الذى حاول شعراء الإنسانية أن يخلدوه بأشعارهم ، فكانت المأساة أو ما يسمى (التراجيديات) . ومن هنا نستطيع أن ندرك وظيفة المأساة التى حددها أرسطو بقوله : هى إظهار عاطفتى الرحمة والخوف بها تشتمل عليه من عرض للحياة أو لاحتتمالات الحياة ، هذا الشعور الدينى ليس إلا شعور الإنسان بأنه ليس وحده فى هذا الكون وأن قوى أخرى تسييره إلى نهاية محتومة مجبولة . وليس من شك فى أن هذا الشعور لم يعد موجودا اليوم ، فقد تغير اعتقاد الإنسان ، وسيطرت عليه مادية شاملة ساحقة ، وتغير المسرح نفسه كذلك فأصبح مليئا بكل مظاهر الحياة الواقعية ، فلم يكن بالمسرح القديم كل هذه المناظر

والستائر والنضد والآثاث وكل هذه تحد من خيال الشعراء وتحدوهم في جو من الواقعية ، وتقربهم من الحياة العادية . ومن هنا جاءت غلبة النثر على المسرحيات وبالتبعية جاءت غلبة الملمة على المأساة ، وأصبح بعض النقاد يعتقدون أنه من العبث والخفلة أن يقف الممثلون ليتجاوروا شعرا في جو ملء بالمادية الواقعية . ولم يخل النقد المصري نفسه من الإشارة لهذه الناحية فقد هاجم الدكتور طه حسين في مقدمة مسرحية « غروب الأندلس » ، التي كتبها الشاعر عزيز أباظه . هاجم فكرة المسرحية الشعرية ورأى أنها لم تعد تلائم حياة العصر الذي نعيش فيه .

وليس معنى هذا أن العالم اليوم قد خلا من المسرحية الشعرية ، أو أن الشعر اليوم لم يعد صالحا للمسرح ، فما يزال في الآداب الأخرى مسرحيات حتى اليوم تكتب بالشعر ، وما يزال نقاد الأدب والمسرح يدافعون عن المسرحية الشعرية ويرون أن هذا اللون من ألوان الأدب هو أغزرها تعبيراً عن حياة الإنسان وأقدرها على كشف الحجب عن حقائق النفس . ففي الأدب الإنجليزي يكتب الناقد والشاعر T.S. Eliot مسرحياته بالشعر ، ولقد كتب فصلا متعا فيما كتب من فصول في النقد عن الشعر والمسرحية Poetry and Drama . عالج فيه المشكلة وناقش الموضوع من نواحيه المختلفة فتحدث عن المزايا التي يستطيع الشعر المسرحي أن يمنحها للمشاهد ولا يقوى النثر المسرحي أن يمنحها وبدأ بقوله : « إذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو زخرف أو كان مجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبي وإعطائهم فرصة أخرى غير فرصة مشاهدة المسرحية ألا وهي فرصة الاستماع إلى الشعر فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن حاجته ، إذ لا بد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيّف نفسه للمسرح ، وأن يكون أداة

مرنة للتعبير عن حاجاته ، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي ، وإذا لم يتحقق هذا فيتحتم على المسرحية أن تكتب نثرا مادام النثر يكفيها حاجتها في التعبير الدرامي . ومن هنا فقد وجب على النظارة أن يكونوا على وعى تام بأحداث القصة وأفعالها لأن الذى يثير عواطفنا ويحرك انتباهنا إنما هى القوة الدرامية الناشئة من مواقف شخصيات القصة وأحداثها المسرحية .

وشواء أكان الشعر أم النثر وسيلتنا في الكتابة إلى المسرح فإن كلا منهما لابد وأن يكون وسيلة لإناية ، والفرق بينهما من هذه الناحية ليس خطيرا كما تتصور . فإن النثر الذى تنطق به مسرحياتنا التى قدمها أديبنا إلى المسرح فى أيامنا الأخيرة نثر بعيد إلى حد كبير عن مفردات وتراكيب وموسيقى اللغة اليومية العادية ، فهو من هذه الناحية كالشعر يكتب ثم تراجع كتابته . فإذا نحن أدخلنا فى اعتبارنا لغة التخاطف اليومية التى هى أساس التفاهم فى حياتنا العادية فإن ، النثر بالقياس إلى لغة التخاطب هذه سيبندو متكلفا مصطنعا شأنه فى ذلك شأن الشعر . ومادامنا نصطنع فى كتاباتنا الشعرية والنثرية لغة أخرى غير لغة الناس الدارجة ، فإن الشعر لن يبدو أكثر غرابة من النثر .

وليس معنى هذا أن المستمع إلى مسرحية شعرية أو نثرية سيجد نفسه أمام لغة مختلفة تماما عن اللغة التى يتحدثها . فلو صح هذا لكان هذا النثر أو هذا الشعر حاجزا يحجب عنا صور الشخصيات فى المسرحية . إنما يستطيع ذو البصيرة المدركة من النظارة أن يحس أن النثر الفنى والشعر أغنى وأكثر دلالة وعمقا فى التعبير من لفته العادية على الرغم من أن التأثير الناشئ من أسلوب المسرحية وموسيقاها اللغوية سواء أكانت المسرحية شعرا أم نثرا إنما هو تأثير غير مقصود لذاته ، أو قل هو تأثير لا شعورى يتسرب إلى نفوسنا بطريق غير مباشر نحسه مع ما نحس من أثر شخصيات المسرحية وأحداثها .

ثم يستمد T.S. Eliot ليحدد الفكرة التي يهدف إليها من كتابة مقاله أو التي يدعو إليها جاهدًا وهي طموحه في أن يصل الشعر إلى شكل أو وضع يتاح له فيه أن يعبر عن كل شيء يطلب منه التعبير عنه . وهو لهذا يدعو إلى الإقلال من استعمال النثر في المسرح نظراً للصعوبات التي تعترض سبيل الشعر المسرحي هذه الأيام حتى يتاح للشعر أن يسطو ويمرن ويصبح وسيلة يسيرة سهلة على الشاعر (حتى تعاد عليه أذن المستمع والمشهد بحيث تنسى أنها تستمع إلى شعر) بل أنه أيذهب إلى أبعد من هذا حين يعتقد أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطيع التعبير عنه إلا بالشعر . بل إن الشعر عندئذ سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح بها عن نفسها . ولكي يدلل الكاتب على صحة دعواه التي تتمسك بوجوب الاحتفاظ بالشعر للمسرح يوجه نظر القراء إلى افتتاحية هاملت حيث يلاحظ النظارة في المشهد الأول منها قدرة الشاعر على تغيير أسلوبه والانتقال فيه إلى أكثر من نغم ، فليس في هذا المشهد سطر واحد من الشعر إلا وقد أضاف معنى درامياً جديداً ، وليس يتكون الاثنان والعشرون سطراً الأولى إلا من أبسط الكلمات المنزعة من أقرب التعابير وأكثرها ألفة والتصاقاً بحياتنا ، إن شكسبير قد أضع عمراً طويلاً في المسرح قبل أن يستطيع كتابة الاثني والعشرين سطراً هذه ، وليس يستطيع شاعر أن يمتلك هذه القدرة إلا بعد أن يكون قد أحرز تلك القدرة على كتابة الشعر في بساطة كهذه التي نراها في افتتاحية هاملت فأنت أمامها لبست مأخوذاً بحال شعرها ولأننا أنت مأخوذ بالجو النفسى الذى تخلقه كلمات هذا الشعر . وعلى الرغم من أن للشعر في نفوسنا أثراً يختلف عن أثر النثر فإننا في هذه اللحظة من المسرحية لا نعى إلا أننا في ليلة يسقط فيها الجليد ، وأن حرساً من الجنود يحرسون أعلى القلعة ، وأن نذر الشر تنبئنا بوقوع حدث مشؤم .

ثم يدعى الكاتب في تحليل هذا الجزء من شعر هاملت مرضحا عبقرية الشعر وقدرته في إبراز الصور الدرامية ومعاينها الدقيقة .

هذا هو دفاع شاعر إنجليزي معاصر عن المسرحية الشعرية وهو دفاع يقوم على الإيهان بأن الأسلوب الشعري إذا وفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحادا ينتفى فيه الأحساس بكونه كلاما موزونا مقفى ، كان الشعر أعمق الأساليب وأفواها في التعبير عن المسرح وإذن فنحن نغالى بل ونظلم أنفسنا إذا حاولنا أن نساعد بين الشعر والمسرح أو إذا حاولنا الوقوف أمام شعرائنا نريد أن نذنبهم عن المحاولة ، فلشوقى أن يولف مسرحياته الشعرية في أى وقت يشاء ولنا أن نتقبل منه ومن غيره من الشعراء أن يمارسوا كتابتهم المسرحية على أن يكون من واجب النقاد بعد ذلك أن يظلوا أمناء في رقابتهم للفن ، وأن يمارسوا حقهم في مشاهدته ومراجعته وتقديره وتحليله ، ولنحاول أن نمارس شيئا من هذا الحق في تحليلنا لـ "شعر مسرحيات شوقى : « مجنون ليلى » .

مجنون ليلى لشوقي .

مجنون ليلى شخصية إسلامية من شخصيات القرن الأول للهجرة ، وشاعر من شعراء البادية في تلك الحقبة من التاريخ التي ازدهر فيها الغزل العذري على يد شعراء وقفوا حياتهم على حب واحد يتغنون به في عفة ، ويصدرون فيه عن عاطفة حارة وحرمان متصل ، حرمان أشبه ما يكون بهذا الحرمان الإرادي الذي تعمل الإرادة على تغذيته من وقت لآخر ، حتى لتكاد الأحداث تخيل للقارئ أنها هي التي تقوى من هذا الحرمان أو تزيد من اشتغاله أن تكون أحداثاً يشترك في خلقها الشخص المحروم ذاته بما يضعه في طريقه من عراقق ، أو قل بما يكون قد ترسب في أعماق ذاته من رواسب تمنعه من أن يكون حراً في الاتصال بمن يحب .

ومع ذلك فقد صورت كتب التاريخ والأخبار قصة المجنون بحيث جعلته ضحية الصراع الذي ينشأ بين الحب وبين التقاليد . والتقاليد هنا هي التقاليد العربية القديمة التي كانت تحول بين الشاعر وحبيبته إذا هو شهب بها ، أو تحدث باسمها في شعر يروى وينتشر ، أو إذا هو صور في هذا الشعر ما يمكن أن يكون سبة وعاراً بالقياس إلى العربي البدوي في تلك الحقبة من التاريخ .

هذا الصراع هو الذي اتخذ شوقي أساساً لمأساته في مسرحيته « مجنون ليلى » غير ملتفت كثيراً إلى ما كان يحسن الالتفات إليه من وجود عوامل نفسية أخرى يمكن أن تدعم الصراع وتقويه . فقد كان من الممكن مثل هاتين الشخصيتين اللتين اعتمد عليهما شوقي : شخصية المجنون وشخصية ليلى . قد كان من الممكن لشخصيتين من هذا النوع أن تصورا ، بملاحظتهما النفسية وتكوينيهما الببئي والاجتماعي ، في نظار كاتب المسرحية ، نموذجين من النماذج البشرية التي تشتمل على خصائص عامة تصلح أن تميزهما بطابع معين ،

وتجعلها يمثلان طائفة خاصة من البشر ، لها نفس الصفات وبها من رواسب البيئة والتربية والمزاج والتقاليد ما يفرد هذه النماذج ، ويجعلها تنقسم بسلامح نفسية خاصة . وفي هذه الحالة أى فى حالة ما يتجه كاتب المسرحية هـذا الاتجاه ان يكون الصراع صراعا بين عاطفة حب وتقاليد بيئية فحسب بقدر ما يكون صراعا بين حب طابع معين من الناس وبين التقاليد ، طابع يشل نهوذجا خاصا أو قطاعا خاصا من قطاعات النفوس البشرية التى تصطرع وتتفاعل مع تقاليد مجتمع معين ومفاهيم هذا المجتمع .

لم يلتفت شوقى إلى هذا الصراع النفسى الذى يكشف فى النهاية عن نموذج بشرى ، ولم يعن باستبطان نفس هذا الكائن البشرى المتميز بقسمات وملامح ثابتة بقدر ما اعتمد على صراع مباشر معتمد على أحداث القصة ومواقفها التى اقتبسها من القصة القديمة التى رواها صاحب الأغاني وغيره عن مجنون بنى عامر .

على الرغم من أن هذه الأحداث التى تروىها كتب التاريخ والأخبار يمكن أن تحمل فى طياتها صورة حية عن شخصية إنسانية لها طابعها الذاتى والنفسى ، وعلى الرغم من أن مثل هذه الأحداث كانت تصلح فى يد الفنان أساسا لدراسة حية ملهمة للشخصية الإنسانية فقد آثر شوقى أن يكون ما يأخذه أو يختاره من هذه الأحداث أساسا لتصوير الصراع المباشر بين حب قيمس وبين ما يعوقه من تقاليد صارمة أكثر من أن يكون أساسا للتوغل فى أعماق هذه النفس وكشف النقاب عما يصطرع فيها من نزعات ، وما يصطدم فيها من متناقضات . وعلى الإلخص إذا أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الشخصية التى يعالجها شوقى قد اتسمت بالجنون ، وأنه هو شخصيا قد أصر على الاحتفاظ بهذه الصفة وأنه اقتبسها أيضا فيما اقتبس من أحداث وأسماء . وكلنا يعرف .

أن قيساً قد سمي في كتب الأخبار بالمجنون فهو « مجنون بنى عامر » أو مجنون ليلي .

أفليست هذه الشخصية التي ينتهى بها الحال إلى الجنون جديرة بأن توجه ذهن الكاتب أو الشاعر إلى موضوع هذا الجنون ؟ أو ليس من الطبيعي عندما يكون الجنون نتيجة الصراع في نفس الشخصية أن يقدم ذلك لكاتب المسرحية سبباً معقولاً لدراسة هذه الشخصية الإنسانية بحيث يعطينا مفهومه لهذا الجانب جانِب الجنون ، وبحيث تتضح لنا العوامل التي تألفت عناصرها وتأذرت حتى اضطرت هذا الرجل إلى الجنون ، وحتى لم يعد أمام هذه الشخصية من سبيل إلى تلافى ما حدث ؟ وعندئذ وفي هذه الحالة ألسنا نكون أكثر اقتناعاً عندما نذهب لمشاهدة المسرحية فنرى أمامنا على المسرح كيف سلك هذا الجنون سبيله إلى هذه الشخصية وكيف أصبح ضرورة لا مفر منها ، ضرورة انهزم أمامها البطل ولم يعد ثمة وسيلة لاجتناب حتمية هذه الضرورة ؟ ألا يكون مثل هذا التحليل أقرب إلى طبائع الأشياء وأكثر صلة بموضوع المأساة . ويكون شوقى في هذه الحالة قد عالج موضوعه على نحو ما كان يعالج شعراء المأساة موضوعاتهم عندما كانوا يضعوننا أمامنا الغرورة التي لا مفر منها ولا مهرب والتي كانت تبرز ضعف الإنسان وعجزه ومأساته أباسخ تصوير ، أو قل عندما يرسمون لنا شخوصاً من الحياة ترسم على سلوكها وتفكيرها سمات خاصة ، ويوجهون أضواءهم على منحيات هذه النفس حتى تبرز كأوضح ما تكون على نحو ما كان يفعل شيكسبير بشخوص مسرحياته ؟

و مع ذلك فهل ترانا قد أسرفنا في المبالغة أو الحماس فتوقعنا من الشاعر أكثر مما ينبغي ، أو ترانا قد اندفنا أكثر من اللازم عندما فاجأنا

القارئ هذه المقدمة قبل أن نعرض عليه تفصيل القصة ، وقبل أن نحلل له فصولها وشخصياتها وقبل أن نستخلص منها ما نستخلص من النتائج وقد يرى القارئ فيها غير ما نرى ، وقد يستوقفنا محتدا ، ويوجه إلينا اتهامات خطيرة مؤداه أننا نفرض على الشاعر موضوعا بعينه ، ونحدد له الطريق . ونرسم له المعالم والمناهج وأن ذلك ليس من حقنا ، ولا من حق أحد من قرائه ونقادها . فالشاعر حر في أن يتخذ لنفسه الطريق . وله الحق كل الحق في أن يعالج الشخصية الإنسانية التي أمامه بما يراه هو مناسبا لا بما نراه نحن .

هذا الاعتراض من القارئ قد يكون سليما لا غبار عليه لو أننا ظفرنا من طريقة شوقى أو منهجه أو أسلوبه في الدراسة والاختيار بما يقنع القارئ . عندئذ يكون ما اختاره الكاتب من أسلوب أو طريقة ، وما حدده لنفسه من زوايا شيئا سليما لا غبار عليه ما دامت هذه الحدود قد انتهت بالكاتب إلى العمل الفني الذي يرضى عنه الجمهور ويتمتع به اقتناعا علميا تدعمه القيم الفنية والمسرحية .

ولكن ذلك للأسف لم يحدث بالقياس إلى مجنون ليلى فنحن لم نظفر ، كما لم يظفر كثيرون من درسوا هذه المسرحية ، بالعمل الفني المتكامل . ومن ثم فأنت نرى أن لنا ما يبرر احتجاجا على المؤلف أو قل ما يبرر هذه المقدمة التي توقعنا فيها أشياء لم نرها في المسرحية وكنا نتمنى أن نبداها ، وعلى الأخص عندما نرى المؤلف قد اختار هذه الشخصية بذاتها وجمع لها من الأحداث هذا القدر دون سواه ، ووجهنا هذه الوجهة دون غيرها واختار لمأساته هذا العنوان دون غيره ألا وهو « مجنون ليلى » .

هذه كلها أسباب جعلتنا نسرع بالإفاضة عن التأثير النفسى الذى تركته فى نفوسنا هذه المسرحية عقب قراءتها مباشرة .

والآن وقبل أن نعرض عليك تحايلا لفصول المسرحية ، ونسير بك فى ثناياها

خطوة خطوة ، يحدّث بنا أن نلمّ لنا قصة سريعة بمصادر الأحداث التي جعلها شوقي أساساً لمسرحيته .

مصادر القصة وأحداثها :

روت المسرحية فيما روت من أحداث أن قيساً قد عشق ليلى صغيراً ، وأنها كانا يندشجان جارين ، وأنها رعياء لبل قومها معا وأنها تلاقيا وهما بعد طفلان يلعبان بالحصى ويخططان في الرمال .

وفي ذلك يقول صاحب الأغاني عن ابن عمرو الشيباني وأبي عبيدة :

« كان المجنون يهوى ليلى بنت مهدي بن سعد بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وتكنى أم مالك ، وهما حداثاً صبيان فعلق كل واحد منهما بصاحبه وهما يرعيان مواشيهما ، فلم يزالا كذلك حتى كبرا فحجبت عنه . قال : ويدل على ذلك قوله :

تملت ليلى وهى ذات ذوابة

ولم يبد للآتراب من ثديها حجم

صغيرين نزعن البهم ياليت أننا

للى اليرم لم نكبر ولم تكبر البهم (١)

ولقد أشار شوقي في قوله على لسان ليلى :

وأبان عن بدء العلاقة بين قيس وليلى في أبياته المشهورة التي يناجى فيها قيس صباه موجهاً خطابه إلى جبل التراب . ذكرت هذه المأجاة أن العلاقة بين ليلى وقيس كانت علاقة قديمة منذ كانا طفلين يلعبان بالرمال وبينان الربوع بالحصى إذ يقول :

جبل التوباد حياك الحيا . . . وسقى الله صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى فى مهده . . . ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس فى مزبها . . . وبكرنا فسبقتنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمنا . . . ورغينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعبا . . . لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا . . . واثنينا فحونا الأربعا
ثم يعتمد شوقى فى تصوير اللقاء الأول بين ليلى وقيس فى المشهد الثانى
من الفصل الأول من مسرحيته على قصة النار التى تروىها الأغاني فتقول عندما
سأل أحد الناس قيسا عن أعجب شىء أصابه فى وجده بليلى فقال :

« فأتيتهم ليلة أطلب نارا . وأنا متلفع ببردى ، فأخرجت لى نارا فى عطبه
فأعطيتها ووقفنا نتحدث ، فلما احترقت العطبة خرقت من بردى خرقة وجعلت
النار فيها ، فكلما احترقت خرقت أخرى ، وأذكيت بها النار حتى لم يبق على من
البرد إلا ما وارى عورتى ، وما أعقل ما أصنع » (١)

وإذا انتقلنا إلى قصة الحج التى رواها شوقى عن قيس فسنرى أنها كذلك
قديمة ، فقد قال الحى لآبيه : « أحجج به إلى مكة ، وادع الله عز وجل له ، ومره
أن يتعلم بأستار الكعبة ، فيسأل الله أن يعافيه عما به ويغفرها إليه ، فلعل الله
أن يخلصها من هذا البلاء ، فحجج به أبوه ، فلما صاروا بمنى سمع صائحا فى الليل
يصيح : يا ليلى ، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت وسقط من شيا عايه ، فلم
يزل كذلك حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذا هلا ، فأنشأ يقول :

عرضت على قلبى العزاء فقال لى . . . من الآن فإياك لا أعزك من صبر
إذا بان من تهوى ، وأصبح نائبا . . . فلا شىء أجدى من حلولك فى القبر

(١) المرجع السابق .

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى . . فهبج أطراب الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلى غيرها فكأنها . . أطار بليلى طائرا كان فى صدرى
دعا باسم ليلى ضلل الله سعيه . . وليلى بأرض عنه نازحة قفسر
وواضح أن هذه القصة هى التى أوحى لشوقي بأبياته الغنائية المشهورة التى
يقول فيها :

ليلى ، مناد دعا ليلى فخف له . . نشوان فى جنبات الصدر عرييد
ليلى ، أنظري البيد هل مادت بأهلها . . وهل ترنم فى المزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن فى أذنى . . سحر امرئى له فى السمع ترديد
ليلى تردد فى سمعى وفى خسلدى . . كما تردد فى الايك الاغاريد
هل المنادون أهلوها وأخواتها . . أم المنادون عشاق معاميد
إلى آخر هذه الابيات التى دفعمتا قيامة شوقي فخرجت تبث هذا النغم الممتع
الذى تراه قد فاق شعر المجنون إحساسا وموسيقى .

ثم خذ بعد ذلك قصة المجنون مع عمر بن عبد الرحمن بن عوف عندما التقى
الآخر بقيس وهو فى حالة من الذهول والوجد ، يمشى عريان فى الصحراء
يلعب بالتراب . فيأمر ابن عوف بإلقاء ثوب على قيس ، ثم يسأل عن أمره
فيقصرون عليه قصته فتأخذه الشفقة به ، ويأخذ فى ملاطفته ومداعبته ثم يقترح
عليه أن ينطلق معه حتى يقدم على أهل ليلى فيخطبها عليه . ويذهب معه المجنون
كأصح أصحابه وقد راحت عنه نوبته وانتشع عنه ذهوله ، حدث أن بلغ ذلك
رهنط ليلى فتلقوه فى السلاح وقالوا له : « يا ابن مساحق ، لا والله لا يدخل
المجنون منازلنا أبدا أو يموت ، فقد أهدر لنا السلطان دمه ، فأقبل بهم وأدبر^(١) ،

(١) يريد أنه بذل الجهد فى اقناعهم أن يدخلوه معه وقبلهم على جميع الوجوه فلم يجسده

فأبوا ، فلما رأى ذلك قال للمجننون : انصرف ، فقال له المجنون :
والله ما وفيت لى بالعهد ، قال له : انصرا هك بعد أن آيسنى القوم من اجابتك
أصالح من سفك الدماء ، فقال المجنون :

أياويح من أمسى تخلس ^(١) عقله . فأصبح مذهوبا به كل مذهب
خليا من الخلاف إلا معذراً . يضاحكنى من كان يهوى تجنبي
وشبيه بهذا الموقف الأخير ما سترأه فى بداية الفصل الثالث من مسرحية
شوقى عندما يواجه قيس وابن عوف بثورة من الحى ينقسم فيها القوم ويقوم
فيهم منازل خطيبا ليحاول التأثير على الجمهور واجتدابه إلى جانبه ويستقبل قيس
كل ذلك مذهولا كماداته فيقول :

أرى حى ليل فى السلاح ولا أرى . سلاحا كحجر العاصمية ماضيـا
دى اليوم مهدور لليلى وأهـا . فداء لليلى مهدرات دمائيـا
لى الله ! ماذا منك يا ليل طاف بى . وما ذلك الساقى وماذا سقايـا
دعوى وما عندى لليلى أقـوله . لليلى واستثنى الذى عندها ليا
وهكذا نرى أن قصة إهدار دمه ، وثورة الحى عليه قد استفاد منها شوقى
فى اعطاء صررة الصراع المادى الذى يوشك أن يكون قتالا بالأيدي واشتباكا
بالسلاح بين حيين من أحياء البادية . ويحاول شوقى عن هذا الطريق كما سنرى
أن يترجم الصراع الذى نشأ فى نفس ليلى بين حبها للقدس وحرصها على التقاليد
إلى صراع مادى تشبلك فيه السيوف ويتقاتل القوم حتى يحقق ما يهدف إليه من
تجسيد الصراع .

وعلى أن شوقى لم يكتف بما أسفله من أحداث قديمة لتسكون له بمثابة الواقع

(١) تخلس : ساب .

التي يعتمد عليها في تكوين قصته ، ولكنه أيضاً لجأ إلى قصة زواج ليلي من ورد
يقول صاحب الأغاني :

« لما شمر أمر المجنون وليلي وتناشد الناس شهره فيها ، خطبها وبذل لها
خمسین ناقة حمراء ، وخطبها ورد بن محمد العقيلي وبذل لها عشرة من الإبل
وراعها ، فقال أهلها : نحن نخبروها ببيئكما ، فن اختارت تزوجته ، ودخلوا
إليها فقالوا : والله لئن تختاري وردا لثمّلن بك ، فقال المجنون :

ألا ياليل إن ملكت فينا . . خيارى فانظري لمن الخيار
ولا تستبدلي منى دنيا . . ولا برما إذ حب القتار ^(١)
يهزول في الصغير إذا رآه . . وتعجزه ملمات كهار
فشل تأيم منه نسكاح . . ومثل تمول منه افتقار ^(٢)

وروت الأخبار كذلك أن قيساً مر بزواج ليلي وهو جالس يصطلي في يوم
شات ، وقد أتى ابن عم له في حى المجنون لحاجة ، فتوقف عليه ثم أنشأ يقول :
بربك هل ضمنت لايك ليلي . . قبيل الصبح أو قبلت فاهها
وهل رفت عليك قرون ليلي . . رفيف الأقحوانة في ندهاها
وهكذا لو أنت. تذهبت أخبار قيس أو مجنون بنى عامر في الأغاني فسترى أن
شوقي قد استقى من هذه الأخبار القدر الكافي الذي رأى أنه يكفيه لتصوير
الأحداث وإبراز الصراع الذي كان يهدف إلى إبرازه . ونحن لانأخذ على شوقي
أنه اعتمد على ما قرأ من أخبار المجنون ، ولا نلومه على أن يقتبس ما يشاء من
الماضى . فللشاعر الحق أن يختار من أحداث التاريخ ما يشاء موضوعاً للمسرحياته
ذلك لأننا نقدر أنه مهما استمار من وقائع التاريخ وشخصه فإن الهون سيظل

(١) البرم : اللثيم ، والقتار ربح اللحم المشوى

(٢) الأيم : المرأة التي تفقد زوجها .

شاسعا دائما بين الوثيقة التاريخية وبين الأثر الفنى ، وأن موهبة الفنان هى فى الارتفاع بالواقع إلى مستوى الفن عن طريق قدرة الشاعر الفنية التى تستطيع أن تضع كل هذه الأحداث فى شبكة متكاملة متماسكة ، وأن تدمج فيها الحياة وتجعل من مضمونها مغزى عاما يعطيك مفهوم الشاعر للحياة ، وللشخص الذى يرسمه ويبحثها من الماضى متممصة هذا المفهوم ومشخصة لهذه المعانى الجديدة التى يريدنا الشاعر . فالأمير الدانمركى هاملت أمير قديم ولكنه فى التاريخ شىء وعند شيكسبير شىء آخر . قد تكون القصة بأحداثها ووقائعها قديمة ولكن العبارة ليست فى أحداث القصة بل بما ينفث فيها الشاعر أو القصاص من روح ، وبما يخلق فيها من شخص . ولقد عرفت من قبل أساطير اليونان القديمة كانت موضوعا لدراسة عشرات المؤلفين والشعراء عبر العصور والقرون . لم يعترض أحد على أن يشترك الشعراء فى تناول أسطورة واحدة كأسطورة أوديب التى مر الحديث عنها ذلك أن الموضوع فى الشعر لا يزن عند النقد الأدبى جناح بعوضة ، أما الذى يزن كل شىء عند الناقد الأدبى هو ما يراه على الأثر الفنى من ملامح جديدة ، وما يستنبطه فيه من مشاعر ومفاهيم تختلف عن مفاهيم غيره باعتباره ذاتا منفردة لا يمكن أن تتشابه مع غيرها ولا أن تكون نسخة مكرره من ذات أخرى ، لأننا لسنا قوالب طوب .

ومن ثم فنحن عندما نحكم على نجاح شوقى أو فشله فى مجنون ليلى فإن يكون حكمنا قائما على موضوع المسرحية وعلى ما اختارده من وقائع هذه المسرحية . بل على طريقة تناوله لوقائع مسرحيته ولشخص هذه المسرحية . وبعد فكيف عرض شوقى لهذه الوقائع التى اقتبسها من القديم ؟ وما هى خطوطه الجديدة التى يريدنا أن نقف عندها لتبين قسما هذا الكائن الأدبى أو قل هذا الأثر الفنى :

عرض وتعليل :

يرتفع الستار في الفصل الأول فيظهر حى ليلي وخيام بنى عامر ، وأمام الخيام فتيات وفتيان من الحى يسمرون ثم تدخل ليلي ومعها ابن ذريح فتقدمه للسامرين من أبناء الحى . فيحتفى به الحاضرون ، ثم تنشأ مناقشة عن أخبار يثرب وكيف تختلف أخبار البادية وحياتها عن أخبار الحضر وحياتها ، ثم ينتقل الحديث إلى قيس ، ويظهر لك أن ابن ذريح مهتم بأمر قيس فتبدى ليلي الحديث عناية وتعرض على ابن ذريح حقيقة مشكلتها فى تحبه ولكنها لا تستطيع أن تزوج به لأنها بين أمرين كلاهما مر :

أنا بين اثنتين كاتهما النار . فلا تلحنى ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى . واحتفاظى بمن أحب وضئى
صنت منذ الحداثة الحب جمدى . وهو مستمتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بأيلة الغيل ، ماذا . كان بالغيل بين قيس وبينى
كل ما يديننا سلام ورد . بين عين من الرفاق وأذن
وتبسمت فى الطريق إليه . ومضى شأنه وسرت لشأنى

ثم يأتى المشهد الثانى الذى يدور حول قصة النار ، وزيارة قيس لخيام ليلي ملتصقا للأسباب ، ومتخذنا من النار وسيلة وعندرا للقائها تحت جناح الليل . وفى هذا المشهد يظهر قيس وليلي يتناجيان ، ويضمي على قيس عندما يحترق كاه وهو غير آبه لما كان فيه من نجوى ، ويقبل المهدى أبو ليلي فتزيد المشكلة وضوحا فى أذهان المشاهدين وذلك عندما يرون سلوك المهدى نحو قيس ، فهو مشفق عليه محب له ولشعره ولكنه مع ذلك يحذره من أن يعود إلى بيته أو يعاود التحدث فى شأن ليلي أو يردد ذلك فى شعر يرويه الناس فى البادية .

وهذا الفصل يعتبر تمهيدا ناجحا ، فقد قدم للمشكلة وحاول أن يعطى

شيئا من الأساس الذى سينبنى عليه الصراع ، كما استطاع أن يقدم لنا الشخصيات الرئيسية ، وقد سار فيه الحوار مع الحركة سيرا يجعل الجمهور يلبس الازمة ويتعقبها فى اهتمام ، ولم يطل شوقى فى هذا التمهيد وإنما اختصر الطريق وكان مباشرا فى عرض المشكلة . وقد نجح شوقى فى استغلال قصة النار فى إبراز عواطف الحب المتأججة فى صدر قيس كما استطاع حواراه مع ليلى فى المناجاة أن يكون قويا ومناسبا للوقف ، وقادرا على إعطاء هذا الجو الذى نعرفه للحب العذرى العفيف فى البادية فى ذلك الزمن دون الإخلال بمقتضيات المسرح فهو حوار مباشر سريع قادر على الإيحاء بالشعر القريب من لغة الحياة .

ليلى

قيس

قيس

ليلى بجانبي . كل شيء إذن حضر

ليلى

جمعتنا فأحسنيت . ساعة تفضل العمر

قيس

أتجدين ؟

ليلى

ما فـؤا . دى حديد ولا حجر

لك قلب فسله يا . قيس ينبئك بالخبر

قد تحملت فى الهوى . فرق ما يحمل البشر

قيس

لست ليلى درايا . كيف أشكو وأنفجر

أشرح الشوق كله . أم من الشوق اختصر

— ٢٠٤ —

ليلى

نبتى قيس ما الذى . . لك فى اليد من وطر ؟
لك فيها قصائد . . جاوزتها إلى الحضر
كل شيء لقيته . . صغت فى جيده الدرر
أترى قد سلوتنا . . وعشقت المها الآخر ؟

قيس

غرت ليلى من المها . . والمها منك لم تغر
حب اليد أنها . . بك مصبوغة الصور
لست كاليد لا ولا . . قمر اليد كالقمر
ليلى (وقد رأت النار تكاد تصل إلى كم قيس)

ويح عيني ما أرى

قيس ؟

قيس

ليلى

ليلى (مشفقة)

خذ الحذر !

قيس (غير آبه إلا لما كان فيه من نجوى)

رب فجر سألته . . هل تنفست فى السحر
ورياح حسبتها . . جررت ذيلك العطر
وغزال جفونه . . سرقت عينك الحور

- ٢٠٥ -

ليلى

اطرح النار يافسى . أنت غاد على خطر
لهب النار قيس فى . كلك الأيمن انتشر
قيس (مستهراً بعد أن رى النار من يده)

وذئباب أرق يا . ليل من أهلك الغير
أنست بي ومرغت . فى يدى النساب والظفر

ليلى

ويح قيس تحرقت . راحتاه وما شهر

قيس

أنت أجهت فى الحشى . لاعج الشوق فاستعر
ثم تخشين جمرة . تأكل الجلد والشعر

(يترنج قيس فى موقفه وتظهر عليه بوادر الإغماء)

فأنت ترى أن الحوار الذى جرى فى المناجاة السابقة بين قيس وليلى
حارر حافظ على نظام الشعر العربى فى أوزانه وقوافيه ، ولكنه مع ذلك
استطاع أن يقترب من لغة الحياة اقتراباً يهلك لا تحس بالوزن والقافية ، ولا
نظام القصيدة العربية . بل هو قادر على أن يهلك تندمج وتنسى أنك تستمع
إلى شعر يخضع لقلب خاص وقد نشأ ذلك فيما نعتقد من قدرة الكاتب على
تمثيل الموقف فى غير تكلف أو التواء ، كما استطاعت موسيقى شوقى أو قل براعة
شوقى فى سيطرته على العنصر الموسيقى فى الشعر وقدرته على استخدامه والتأثير

به ، استطاعت هذه البراعة أن تنسيك هي الأخرى أنك أمام شعر مرزوق مقفى ، على أن نسيانك لهذا الشعر لم يفقده قيمته الفنية التي لا بد وأن تعمل عملها وأن تؤدى وظيفتها فى المسرحية الشعرية . فمئصر الشعر ، وإن اقترب من لغة الحياة لا يحوز له أن ينسى واجبه الأول الذى هو رفع الإحساس إلى مستوى الموسيقى ، لأنه عندئذ بمثابة العدسة المكبرة أو المركزة التى تعمل على بلورة الموقف وتركيزه عن طريق التصوير الشعرى من ناحية وعن طريق الموسيقى من ناحية أخرى . والشعر المسرحى الجيد هو الذى لا يشرك أثناء قراءته أو سماعه بهذين العنصرين ، وإنما ينساب إليك بتأثيرهما مع الموقف الدرامى انسياباً طبيعياً .

ولسنا نريد أن نزعج بأن الحوار الشعرى عند شوقى فى هذه المسرحية كان كله بهذا المستوى ، فالحديث عن الحوار فى المسرحية الشعرية موضوع جدير بأن نفرد له بحثاً مفصلاً وهو عند شوقى كذلك جدير بالدراسة والاهتمام ، ولسكننا مع اعترافنا بما فى حوار شوقى الشعرى من نقص ترجع أهم أسبابه إلى اعتماده على عنصر القصيدة فى التأثير أكثر من اعتماده على انسياب الشعر واندماجه مع المواقف الدرامية وانبثاق الأثر من كليهما معاً ، نقول مع اعترافنا بهذا العيب فإننا نريد أن نسجل هنا أن شوقى قد استطاع فى بعض مواقف مسرحيته أن ينجح فى التوفيق بين الحوار وبين المواقف التى يعبر عنها هذا الحوار . ونجاحه هذا ناشئ ، على رغم خبراته المسرحية المحدودة من إحساسه باللغة وبراعته فى السيطرة على العنصر الموسيقى فيها . وليس أدل على ذلك من أن جميع من حاولوا علاج مشكلة الحوار الشعرى فى المسرحية ، والذين مايزالون يبحثون عن خير الأساليب وأصالحها للشعر المسرحى قد استفادوا من تجربة شوقى بل وسوف يستفيدون أشياء وننتقل إلى الفصل الثانى من المسرحية فنرى شوقى منذ البداية يلجأ إلى عنصر الغناء محاولاً أن يجد فيه وسيلة من وسائل التعبير التى قد تغنيه عن الإطالة

أوقد توفر عليه استطرادا هو في غنى عنه وعلى الأخص في المجال المسرحي الذي يحتاج إلى تركيز ، فظن أنه بهذه المقطوعات الغنائية التي يطالنا بها في بداية هذا الفصل ، ظن أنه قد يستطيع أن يعطينا عن طريق الرمز بالغناء ما يوفر عليه الإطالة في العرض ويقتصر الطريق إلى المشكلة الرئيسية .

وهذه الوسيلة كان من الممكن قبولها لو لم تزدحم هذه الأناشيد ازدحاما يجعلنا نقبّه إلى وجودها ، ونزهر بالشاعروكأنه قد تكاف الاعتماد عليها، وآثر التمهيد بالغناء لأنه أيسر عليه وأقرب منا لا من الحوار العادي .

فترى في النشيدين الأولين جماعتين من الأطفال ، واحدة منهما تدح قيسا وتشيد بشعره ، والأخرى تدمه وتحتقر مسأله . يريد شوقي أن يوضح بذلك موقفين متناقضين لعرب البادية ، أحدهما ناغم على قيس يطالب بإهدار دمه لأنه شهر بليلى وانتكح الحرمات بما أشاع من قصص عن ليلى في الفلوات . والآخر يشيد بقيس وبليلى ، ويسمى الأول هزار الربوات ، والثانية أعف الفتيات .

ونحن نعرف السبب الذي دعا شوقي إلى هذه الوسيلة ، إنه يريد أن يعطيك رأى الجماعتين مثلا أو مجسدا على المسرح . وكان من الممكن قبول هذا لولا أن الكاتب لم يلبث إلا قليلا حتى فاجأنا بغناء ثالث ورابع تنشد هما قافلتان تسيران في الصحراء ، وتردد الأولى هذا الغناء الديني السياسي الذي ينشده الحادى في قافلة متجهة إلى يثرب ، وتتغنى بالحسين بن على ذاكرة فضله داعية له ولأنصاره . وتردد الأخرى نشيدا آخر يتغنى بحب ليلى ، ويذكر ما بينهما وبين قيس ثم يرد اسم ليلى في النشيد فيصحو قيس من إغماءته على صوت هذا الحادى يغنى بإيلاه . ثم يقابل ابن عوف ويسأله قيس أن يتوسط له لدى ليلى فيقبل ابن عوف .

وعندنا أن هذا الغناء الكثير في بداية هذا الفصل أقرب ما يكون إلى الحشو ، ونحن لا نرفض الغناء في المسرحية الشعرية ، وإنما نرفض ألا يكون متصلا اتصالا مباشرا بجوهر الحدث ، وألا يكون بهذا الزحام الذي رأيناه في مطامع هذا الفصل . وإذا أنت فتمتت عن مغزى هذا الغناء ، فلن تجد له أى اتصال بالموضوع الأساسى اللهم إلا هذه الصلة الواهية في أنه استطاع أن يوقظ قيسا من إغماءه عندما سجع هذا الأخير اسم صاحبه تتغنى به هذه القافلة المارة في الصحراء . وهذه النزعة الغنائية إن لم يكن لها المدلول الحى الأمين صرفت المؤلف عن الموضوع واضعفت من التطور المباشر نحو خط الفعل الرئيسى .

عل أننا يجب أن نذكر ، قبل أن نترك هذا الفصل إلى غيره ، أن شوقى قد وفق في نهايته توقيقه في نهاية الفصل الأول - وذلك بما أشاعه من عناصر الحركة والإثارة عقب مقابلة ابن عوف لقيس ، وما بعثته هذه المقابلة من مفاجأة سارة إلى نفس قيس ظهرت في عبارات مباشرة ونافذة ، وفي لغة سيطر فيها الموقف على الشعر والغناء .

لا تكتتب ، وتعال يا قيس استرح . . مما تكابد في الهوى وتلاقى

قيس

هل أنت آس يا أمير جراحسى . . أم أنت من سحر الصبابة راقى ؟

ابن عوف

بل من رواتك قيس من زمن مضى . . لم أخل قيس عليك من إشفاق

قيس

قل للخليفة يا ابن عوف فى غد . . من ذا أباح له دم العشاق
هدرت حكومته دمي فتجرشت . . بدم على سيف الجفون مراق

— ٢٠٩ —

أبن عوف

أرضيتني عند الخليفة شافعا

يا قيس ؟

لا والواحد الخلاق

بل عند ليلى فامض فاشفع لي لدى . . . ليلى وناشد قلبها أشواق
جئها فذكرها اليهود وحفظها . . . واذكر لها عهدي وصف ميثاق
ليلى إذا هي أقبلت حقنت دمي . . . كرما ، وفكت يا أمير وثاق

أبن عوف

الآن قيس اذهب فبدل حلة . . . وترد غير ثيابك الأخلاق
فالصبح تدخل حي ليلى قيس في — . . . ركبى وبين بطاقتى ورفاقى

قيس إلى زياد

أسمعت ما قال الأمير ؟ زياد ، طر . . . نحو الحمى بجناحي المشتاق
أذهب وسل أى أعز ملابسى — . . . من كل شامى وكل عراقى
واذكر لها فضل الأمير ، ولم تزل . . . نعم الأمير قلائد الاعناق
(يسير زياد نحو الحى بينما يتمسح قيس بأبن عوف كالطفل)

شكرا لصنمك يا أمير . . . ودمت مقصود الرحاب
عجل أمير

(ابن عوف ضاحكا) : بل انتظر . . . أنسيت يا قيس الثياب

قيس

من مبلغ أى الحزينة أن عطفى اليوم ثاب
ومن البشير إليك يا . . . ليلى بقيس فى الركاب
اليوم أهلا بالحيا . . . ة ومرحبا بك يا شباب

ثم يأتي الفصل الثالث ، وهو فصل له أهميته لما يرى فيه من أحداث هامة تبرز المشكلة أمام المشاهدين وتعقدتها ، ثم تحركها نحو المسألة ففيه من عناصر الإثارة الشيء الكثير ، فقد نجح في جذب اهتمام المشاهدين ، وفي تعليمهم بالآزمة الكبرى ، فعندما يصل ركب ابن عوف ومعه قيس إلى حى بنى عامر يوشك قيس أن يضمن عليه ولكنه يشجع ويسعى قوم إلى التهجيم على قيس ، غير أن المهدي أبا ليل يتدخل ويصرف القوم عن قيس ، ثم يمتليء المسرح بهذا الصراع المادى الذى يتمثل فى الخطباء الذين اعتلوا المنابر يريدون الحط من قدر قيس واستباحة دمه ، وينتهى هذا الصراع بأن يكشف منازل وهو غريم قيس فى حب ليل عن خبيثة نفسه ، وعما يضمنه نحو قيس من حقد وغيره ، فيبهاره زياد خلف المسرح ، ثم يموت بعدها منازل. وينتهى هذا المشهد ليظهر مشهد آخر يحاول فيه ابن عوف أن يؤدي المهمة التى جاء من أجلها ، وأن يحقق لقيس ما وعده به من التوسط له لدى المهدي أو لدى ليل . ويشعر ابن عوف فى مواجهة المهدي بالآمر ، فيترك المهدي الأمر لليل فلا تفكر ليل طويلا فى هذا الأمر ، بل ترفض وتقبل الزواج من ورد الذى كان قد جاءها خاطبا . وينصرف قيس خيبا قد اعتراه أو أوشك مس من جنون.

وينتهى الفصل بهذا الصراع النفسى السريع الذى تعانیه ليل حين تنسدم على التسرع فى رفض قيس .

وعلى الرغم مما فى هذا الفصل من حركة دائبة ، وعلى الرغم مما أداه من إثارة لعواطف الجمهور فإن فى بعض نواحيه ضعفا ظاهرا ، فقد بالغ شوقى فى هذا الصراع المادى الذى يطالعك فى أول هذا المشهد ، والذى يتمثل فى خطب الخطباء من بنى عامر والذى ينتى بقتل منازل قتلا يبدو مفتلا إذا قدرنا كيف قتل على هذه الصورة بين قومه وقبيلته دون أن تنافى لذلك ضجة خطيرة بين الحى ، ودون

أن يشير المؤلف إلى ما يقنعنا بالضرورة التي انتهت حياة هذه الشخصية .

ولعلك تلاحظ كذلك أن شوقي قد اختصر في نهاية هذا الفصل الصراع النفسى الذى كان لابد أن تهان به ليلى في مثل هذا الموقف، وذلك عندما عرض عليها البت في أمر زواجها من قيس . كنا نتوقع صراعا أعنف من الذى قدمه إلينا شوقي ، كنا ننتظر نفسا تتمزق بين عاطفتين جارفتين ، وكنا نحب أن نشهد آثارا حية لهذا الصراع ، آثارا مجسدة على المسرح . فقد كان مثل هذا الصراع فى الحقيقة جوهريا لأنه الفاصل والموجه للبأساة ، فلما نستطيع أن نفتتح بضرورة رفض ليلى لقيس إلا إذا كان هذا الرفض أمرا لا مفسر منه ، وتحقيق ذلك لا يكون بأن تأخذ ليلى قرارها هكذا فى لحظة خاطفة ، وإذا صح أنها اتخذت قرارها فى لحظة خاطفة ، فما كان يجوز أن يكون أثر هذا القرار فى نفسها سريعا هو الآخر وخاطفا ، كنا نتوقع أن تبرز لنا ليلى اتخذها لهذا القرار فى شكل صراع نفسى أعمق وأغزر وأكثر إيجاء وتعجيرا من هذا الذى رأيناه ، وألا تكون الأحداث وحدها هى المعبرة عن هذا الصراع ، وإنما نريد أن يكون ما يعتلج فى صدر هذه الشخصية الإنسانية التى تتعذب فعلا بازرا واضحا هو الآخر .

ثم يفاجئنا الفصل الرابع بمناظر الجن فى الصحراء يقابلهم قيس ، وهو هائم على وجهه ، ومن بين هؤلاء الجن الأسموى شيطان قيس . فينشأ بين قيس وبين هؤلاء حديث ، ويحيط به الجن من كل جانب ، ثم يسأل قيس شيطانه عن ديار بنى ثقيف التى تسكنها ليلى فيهديه شيطانه إليها . ثم يلتقى قيس بليلى بعد أن يهتدى إلى مكانها ، وبعد أن يقابل وردا زوجها الذى يحسن استقبال قيس ويمهد لهذا اللقاء . وبعد لحظات من لقاء قيس بليلى نرى قيسا وهو يحاول الفرار بليلى التى ترفض رغم حبها له ، فيشور قيس ويهجرها

وتعتقد الأمور من جديد ، ويشتد يأس ليلي وحزنها ، ويقوى صراعها النفسى ويشتد ثم تحدث المأساة من وراء الستار فتموت ليلي كمدا وحرمانا .

ولقد كان أمام شوقى فى هذا الفصل مجال كبير لعرض الصراع النفسى وتحليله ، ولكنه يؤثر أن يمر على ذلك مروراً سريعاً غير آبه لما يمكن أن يحدثه مثل هذا الصراع من تأثير ، كما أنه استعان فى بداية هذا الفصل بمؤثرات أسطورية قديمة عندما عرض علينا مشهد الجن ، وعندما أصر على أن يجعل شيطان الشاعر مسألة مجسدة ، وللمرئ بالأساطير مكان فى المسرحية الشعرية لو أنه أحسن استخدامه ، وجاء من أجل تحقيق غرض أساسى يمت للحدث الاصلى بقراءة وثيقة أكيدة . أضف إلى هذا أن الجن كما قلنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب شخصيات مسرحية رديئة يصعب ظهورها على المسرح ، ويتلافى المخرجون المحدثون الآن إبرازها . كما أن القارئ كثيراً ما تسأل عن الصلة بين موضوع المأساة وبين هذا الحديث الذى أجراه المؤلف عن السنة الجن عند ظهورهم ، وعن قصة سليمان . وكل هذه أشياء خارجية عن جوهر الحدث الاصلى ، ومن شأنها ، عندما نشغل بها ، أن تصرفنا عن جوهر المأساة ، وعن نواحي العمق الإنسانى فى صراع شخصياتها . وحبذا لو كان المؤلف قد أخلص لهذا الصراع الإنسانى ، وترك الاهتمام بالنواحي الأخرى .

أما الفصل الخامس فإنه يبرز مصرع قيس ، ويرينا على أى وجهه سيتحقق مصير البطل المحتوم . فيفتح الستار فى هذا الفصل عن قبر ليلي على سفح جبل التوباد فى طريق عام ، ويرى بعض القوم يهيلون التراب على القبر ، ويرى المهدى وورد وبعث فتیان الحى ، وجميعهم باك حزين ، ويظهر منظر العزاء ، قوم منصرفون وقوم معزون ، ثم يقبل الغريبنز وابن سعيد وأمين وسعد ويشيرون فى حديثهم عن موت ليلي . . وينزى الغريبنز نشيد المراثى ، ثم يقبل قيس ويقابله

بشر فيعزيه هذا الأخير ، ويفاجأ قيس بالنبأ ، فيغمى عليه عند قبر ليلي ، ويبيكها ، ويرثي ليلي ثم يحتضر عند القبر ويموت .

وعندنا أن هذا الفصل أكثر الفصول ضعفاً ، وذلك لأسباب كثيرة وأهمها هذا الموت المفتعل الرمزي الذي انتهى إليه قيس ، الأمر الذي يضطر فيه ممثل الشخصية أن يبذل جهوداً جبارة حتى يقنع الجمهور أن موته قد جاء طبيعياً ومقبولاً ، والذي يضطر فيه مخرج الرواية أن يظهر لك قيساً ، حتى وقبل معرفته نبأ الموت موت ليلي ، يظهر لك قيساً شخصية محطمة منهارة لم يعد يربطها بالحياة غير خيط رفيع جداً حتى يتيسر لمشاهد المأساة أن يقتنع بموت قيس ، ولألا ، فإننا لو اعتمدنا على شوقي وحده لما أستطعنا أن نرضى في بساطة عن هذه النهاية المبتورة المفتعلة.

أضف إلى هذا أن شوقي قد اعتمد في هذا الفصل أكثر من أى فصل آخر على عنصرى الغناء والقصيدة الشعرية ، وهن هنا مؤثرات تكاد تكون خارجية . فقد آثر أن يشيع جواً من الحزن ومن رهبة الموت في بداية هذا الفصل فلم يجد من وسيلة غير هذا التشيد الذي غناه الغريض ، وغير هذه القصائد الطويلة التي تحدث فيها الشاعر عن الموت وعن القبر . وهن قصائد قد تكون جيدة من الناحية الفنية ، وهى من غير شك ناجحة في قدرتها التعبيرية والغنائية . غير أن الاعتماد على مثل هذه المؤثرات وحدها مسألة تخرجنا عن جوهر الشئ وأصله ، فللفن المسرحى طاقته وخامته وجوانبه التي يعنى بها أكثر من غيرها ، وأدواته التي هى أولى بالاستخدام من أدوات فنون القول الأخرى كالتصيدة أو الأغنية . على أن الشئ الذي يجب أن نذكره في نهاية هذا التحليل أن شوقي قد سجل تطوراً فنياً في هذه المسرحية إذا قيست بالمسرحية التي سبقتها وهى

مسرحية « مصرع كليوباترة » ، ويظهر ذلك التطور الفني في هذه المسرحية في بعض نواح ؛ منها تقسيمه الفصول ، وقدرته على إثارة الحركة ، واجتذاب الجمهور . على أننا مازلنا رغم هذا التطور الفني نعاني في هذه المسرحية من تجربة المؤلف المحدودة وعدم قدرته على عرض الأزمات والتطور معها نحو المأساة تطورا يحقق الحتمية والضرورة ويوقفنا موقف المقتنعين أمام نهاية لامفر منها ، كما نعاني كذلك من فتور شخصيات المسرحية وعدم توافر التعقيد الفني والعمق الإنساني اللذين نلشدهما دائما في شخصيات المآسى الشعرية الخالدة .

شخصيات المسرحية :

ويجربنا ذلك إلى الحديث عن شخصيات المسرحية وعن الأسباب التي جعلت بعض شخصيات هذه المسرحية تدسم بالضعف وتوصف بأنها لم تبلغ من نفس الكاتب التعقيد الفني والعمق الإنساني المنشود . السبب في اعتقادنا يرجع إلى أن شخصية كشخصية قيس قد أحاطها المؤلف بكثير من الحوادث التي أخرجت الشخصية إلى نطاق الضعف المسرحي وجعلتها تظهر غير منسجمة ، بل قد تبدو أحيانا لعين القارئ شخصية مستحيلة وذلك لما يعترها من شذوذ ولما يتورط فيه المؤلف من مبالغة عندما يغلو في تصوير هذه الشخصية فيخلع عليها هذه السمات الغريبة التي تجعل قيسا يظهر في صورة العاشق المتهافت المنهار الذي يصيبه الأغماء بين لحظة وأخرى ، وعند أيسر الصدمات ، ونحن لا ننكر على بطل من الأبطال أن يكون شخصية ضعيفة النفس منهارة ولكننا نعتب على الكاتب أن يكون هذا الانهيار غير مدعم على أسس نفسية واجتماعية واضحة التأثير في الشخصية ، وألا يكون ذلك التدمير في الشخصية نتيجة حتمية لما وقعت تحت تأثيره من صدمات وألا يكون الصراع النفسي من

النضج والوضوح بحيث يؤدي إلى هذا الضعف الذى يريد الكاتب أن يعالجه . أما أن يجعل شوقى هذه العناصر الغريبة الشاذة وحدها محور الشخصية بطله المسرحية فهذا مالا نوافقه عليه .

وسبب آخر من الأسباب التى جعلت قيسا يخرج إلى هذا النطاق المسرحى المحدود أن شوقى قد اعتمد فى تصوير نموذج البشرى وإبراز ملامح هذا النموذج على الجانب السطحى ، أو قل الجانب الخارجى . فقد اهتم شوقى بناحية النبوغ الشعرى فى بطل مسرحيته ، وجعل النبوغ عنده يتركز فى عبقريته الشعرية دون أن تتصل هذه العبقرية الشعرية بمأساة البطل ، فليس ثمة صراع واضح بين هذه العبقرية الشعرية وبين مجتمع الشاعر أو حياته . وبمعنى آخر لم تكن عبقرية الشاعر الشعرية سببا فى تعقيد أزمته وفى الوصول بالبطل إلى هذه النهاية المحتومة .

أما شخصية ليلى فكانت أقرب إلى السلامة والصحة من شخصية قيس ، فلم تكن ليلى كما جن قيس ، ولم تصب بإغماء عند كل صغيرة وكبيرة كما كان يصاب قيس ولم تشرذم فى البادية هذا التشريد ، وإنما اتخذ لها المؤلف موقفاً معتدلاً ببعض الشئ فهى عاشقة يقف أمام هواها عائق قوى من التقاليد التى تحرص عليها حرصاً على حجبها ، ويظهر منها هذا الصراع فى التردد بين عاطفتها ، فأحياناً تنسى تقاليد مجتمعها ، وتخلص الهوى لقيس ، وأحياناً تنغمس فى جو الأسرار والقبيلة ويتيقظ فى نفسها شعور قوى بالحرص على التقاليد فيتمثال عنها أحياناً :

ليلى على دين قيس . . . فحيث مال تميل
وكل ما سر قيسا . . . فعند ليلى جميل

وتقول فى مناسبة أخرى :

« ... لأنه منى القلب أو منتهى شغله ،
« ولكن أترضى حجابى يزال وتمشى الظنون على سدله ،
« ويمشى أبى فيغض الجبين وينظر فى الأرض من ذله ،
وتصحو أحياناً على الحقيقة المؤلمة ، حقيقة الصراع التى تعانى به ، ويعانيه
قيس معها فتقول :

كلانا قيس مذبوح .: . قتييل الالم والام
طعينان بسكين .: . من العادة والوهم
وقد يبرز الصراع النفسى عندها فى بعض لحظات ، وتتأزعا عوامل
متضاربة عندما تصطدم عندها العاطفتان فتقول :

رباه ما ذا قلت ؟ ماذا كان من .: . شأن الالمير الريمى وشانى ؟
فى موقف كان ابن عوف محسناً .: . فيه ، وكنت قليلة الإحسان
قالوا : أنظرى ما تحكين ، فليتنى .: . أبصرت رشدى أو ملكت عنانى
ما زلت أهذى بالسواوس ساعة .: . حتى قتلت اثنين بالهذيان
أما شخصية المهدى فى الشخصية التى برز فيها عنصر التكامل واضحا ، فلم
تستبد بها صرامة البدو والتعصب للتقاليد قومه تعصباً يجرده من عاطفته الإنسانية
ومن إشفاقه الطبعى لموقف ابنته ، فبينما تراه محافظاً على التقاليد مقدراً
لالتزاماته نحو مجتمعه تراه فى الوقت ذاته محباً لابنته ولقيس مراعيها لما يقعان
تحت تأثيره من العذاب والالم ، ويتمنى لو كان بيده أن يحقق لابنته ما تصبو
إليه نفسها ، ويكره أن يورطها فى أمر قد يعذبها أو يشق عليها :
أأظم ليلى ؟ معاذ الحنان .: . متى جار شيخ على طفله

كما أنه لم يستطع أن يخفى حبه لقيس وعطفه عليه على رغم ما قد يبدو من صرامته أحيانا فتراه في الفصل الأول متعاطفا معه ، يتلطف إليه ، يحب شعره ولكنه يخشى منه أن يחדش عرضه أو يلمخ سمعة ابنته فيقول له :

أبا المهدي عوفيت . . . ويا هورك في عمرك
أراني شعرك الويل . . . وما أروى سوى شعرك
كما لذ على الـكره . . . كلام الله للشرك

ويقف من قيس موقفا كريما عندما يحاول بعض قومه أن يفتكوا به أو يقتلوه فيقول :

لا — دم قيس لا نقر به . . . يكفيه منا أننا نخيبه
ونصرف الأمير عما يطلبه

على أننا نعود فنقول إن تصوير شوقي لشخصيات مسرحيته كان كما قلنا ، وبصفة عامة تصويرا بسيطا لا يبلغ حد التعمق والتحليل والدراسة لنماذج بشرية تجعل لشخص مسرحيته نوعا من التمييز الإنساني بمعنى أن تخفى كل شخصية وراءها كائنا من نوع خاص يمثل صورة لإنسان يحتفظ بيننا بإنسانية وتظل هذه الصورة حية بملامحها مستقلة بفرديتها .

ومع ذلك فحسب شوقي بعد كل هذا النقد الذي أجملناه في هذه الصفحات أن مسرحيته هذه ما تزال حتى اليوم ، على رغم هذه الهنات تلقى نجاحا على المسرح ، وذلك لأن موضوعها إنساني متصل بتاريخ العرب ، وأن فيها — لونا محببا إلى جمهورنا وأن في شعرها من الموسيقى والتعبير ما يعرض المستمع أو المشاهد عن العمق في التحليل ، والاتساع في تصوير الشخصيات ، والقدرة على السبك الدراى للأزمة والأحداث .

مراجع البحث

- ١ — الأغاني — أبو الفرج الأصبهاني .
- ٢ — كتب وشخصيات — سيد قطب .
- ٣ — حديث الأرباء — الدكتور طه حسين .
- ٤ — محاضرات عن مسرحيات شوقي — الدكتور محمد مندور — معهد الدراسات العربية ١٩٥٥ .
- ٥ — المسرحية الشعرية عند شوقي — محمود حامد شوكت .
- ٦ — الغربال — ميخائيل نعيمة .

نقد المسرحية^(١)

لأننى لا أخشى على شباب هذا الجيل من شيء قلدر ما أخشى عليه من هذه الموجة الخطيرة التى تسكاد أن تحتاج عقول المعاصرين من شباب هذا الجيل ، تلك الموجة التى انحدرت إلينا عبر البحار من بلاد الغرب ، والتى تختلف فى جوهرها عن موجات أخرى من الفكر أتيح لها أن تمر على بلادنا من قبل فاستطاعت بثرائها وعمقها وارتباطها بالحضارة الإنسانية أن تترك أثرا خلافا فى نفوس المفكرين والمثقفين من بلادنا ، وأن تساعد على تحقيق رسالة الأديب فى الحياة . وما تتطلبه هذه الرسالة من إيمان وتضحية ، ومن صلابة ، وتعينهم على مواجهة تحديات الحياة فى عزم وتصميم .

أما الآن ، فإننا نخاف من تلك الموجة التى ينساب تيارها أحيانا فيغمر عقول الشباب تاركا أثره الهدام فى كل مظاهر الفكر والسلوك . لقد اجتاحت أوروبا المعاصرة موجة من الانحلال حين بدأت تعاني من أزمة فكرية ونفسية تختلف فى حقيقتها وجوهرها عن الأزمات التى مرت بالحضارة الأوروبية فى أزمانها السابقة . فإذا بنا نرى الشباب فى أوروبا اليوم لا يكاد يؤمن بقيمة أو معنى أو هدف حتى لنسكاد نرى كل فرد من المثقفين يعيش فى عالم مغلق تسبب به وبفكره عوامل اليأس والانهايار والهزيمة ، وشعور بالقلق المبهم المقيم حتى ليكاد هذه الشعور أن يصبح طابعا مميزا لمرض شائع ، وكان طبيعيا أن يصاحب هذا الشعور إحساس بعبث الحياة وانعدام الدافع والمسوخ لبذل الجهد والطموح فى عالم قد يباغته الدمار فى أى لحظة .

(١) مقدمة كتاب (فى المسرح المعاصر) للأساذ نبيل فرج .

نعم . قد يساغته الدمار في أى لحظة ، فليس من شك في أن بعض أسباب هذه الأزمة يرجع إلى طبيعة العصر نفسه ، وما مرت به أوروبا من تجارب ، وما عانته من أحداث ، وما خاضت من حروب ، وما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحويل الصناعى وسيطرة المادة ، وسيادة التفكير العقلى ، والمبالغة في تأليه العلم وتقديسه ، بل وتسخيريه في إشعال الحروب ، وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم في سباق للتسلح الذرى وغير الذرى .

أقول ليس هناك شىء أخطر ولا أفظع من أن تمتد مرجة هذا اليأس النقيم إلى شبابنا العربى في وقت لا تزال مشكلاتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية بحاجة إلى أقصى الجهود وأخلص الجهود إلى العمل المؤمن الذى يرسى مبادئ الخير والمساواة والعدل ، الذى لا يدخر جهدا ولا وسعا في سبيل البحث عن كافة حاجات الأمة العربية فيليبها كاملة بجهده وعمله وعقيدته النابعة عن إيمانه العميق برسالة وطنه ومجتمعه في مرحلة هو أحوج ما يكون فيها إلى جهد كل يد وكل عقل وكل قلب .

من أجل ذلك نتمنى أن يتحول كل إنسان في عالمنا العربى ، عاملا أو فلاحا أو تاجرا أو مثقفا إلى إنسان تشع المسؤولية والواجب من سلوكه ووجدانه ومشاعره . يخطو في عمله بدافع من إيمانه الراسخ بحاجات أمته ، لا يلتبس من وراء ذلك منصباً أو جاهاً أو مشوبة أو زلفى إلى إنسان ، وإنما هو الباعث الإنسانى والوطنى المدفوع بالحب والخير المجردين من النفاق والرياء والوصولية أو الانتهازية .

ولقد فرحت حين التقيت بنيل فرج على هذا الروح المتوثب المتحمس أبداً ، وعلى تلك الشخصية التى تأبى أن تنهزم أمام تيسارات عاتية من التحديات كثيرا ما تساقطت أمامها الضحايا مجندة لا ترى من ينتشلها أو يأخذ بيدها . وقليل

من استطاع أن يشق طريقه وسط هذا الزحام والحطام من الجثث بقلب ثابت وصبر عظيم . نعم للأسف قليلون استطاعوا في عصرنا هذا أن يدركوا حقيقة وجودهم وحقيقته واجههم بالقياس إلى الحياة أولا وإلى المجتمع الذى يعيشون فيه ثانيا . قليلون من كانوا قادرين على رؤية الأشياء والحقائق ، وقليلون من كانت وسيلتهم إلى هذا الإدراك كامنة فى أعماقهم ولا تستطيع أى قوة خارجة عن نفوسهم أن تمزجهم ما يمنحه هذا الشعور النابض فى صدورهم .

ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبدا شيئا مسيئرا أو مستبدا بالحياة ، فبذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يتأثر الشر ويتبعه . والحياة دائما غلبة لأنها تتدفق كياه النهر الذى لا يمكن أن تعرقه الشواطىء والسدود ، والنهر يمضى برغم هذه الشواطىء وتلك السدود إلى الامام دائما ، بل لعمل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع .

وإذا كانت محن الحياة فشلا يعوق الحياة لما أمكن للإنسان أن يقف على قدميه فنحن حين نرى الطفل الذى يجبو يتعثر فى خطواته ، ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ومع ذلك فهو سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعبا أو مستحيلا ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبيها تلك الكبوات التى تعترض محاولات الطفل للنهوض ما نلاقه كل يوم من انتكاسات وانهمزات أو ما نصادفه من صعاب أو عقاب . إن مثل هذا لا ينبغى أن يغمر قلوبنا باليأس والكمد ، بل على النقيض من ذلك ينبغى أن يكون لنا

حافزا على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن يأسنا بانعدام المعنى والهدف من الحياة ، وتعاستنا المصاحبة لهذا الإحساس ليست إلا وهما يطفئ الروح ويعنق مسالك التفكير ويسقط الكثيرين من الضحايا في الطريق ، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا ، والآمال تغرينا ونحن نقتبعها ويجب أن نقتبعها لأنها هي عقيدتنا في الحياة ، هي وميض الحق فيها وحدها سعادتنا وأمننا وسلامنا .

ولست أباغ إذا قلت إن نبيل فرج من هؤلاء الصفوة من الشباب الذين لم يشاءوا لأنفسهم أن يكونوا ضحايا هذه التفاهة التي توشك أن تسيطر على العقول فاستطاع بقوة إيمانه وبوضوح الرؤية عنده أن يحرر رجليه بعزم حتى يخرج من دائرة اللاوعي والغيوبة إلى عالم الواقع الحى النابض الذى يخوضه عالمنا العربى اليوم وإلى المشكلات التى تلح على جماهيرنا فجعل منها طريقه إلى النضال .

وطريق النضال بالكلمة ليس سهلا ولا هينا ، فالكتابة رياضة أشق من تسلق الجبال ، هذا فوق ما تفرضه مسؤولية الكلمة من أعباء ، وما تتطلبه من عزم وجهد حتى تصل إلى القراء فى وقت اختلطت فيه الكلمة النابعة من الفكر الملتزم بتيارات أخرى من الأفكار المتضاربة حتى كادت هذه التيارات أن تضعف من سبل الالتزام أو تعوقه عن الانطلاق .

وواجب صحافتنا اليوم بصحفتها اليومية ، ودورياتها الشهرية والأسبوعية أن تفسح المجال لكل كاتب استطاع أن ينفذ عن كتفه القشور التافهة التى ترسبها حوادث الحياة اليومية . وتتفجر من نفسه الطبيعة الإنسانية الحقصة بكل ما بها من خصوبة وثراء وإبداع ، فنحن بحاجة اليوم إلى ذلك المذهب الذى يعم

فى الكشف عن الجوانب الخيرة من الطبيعة البشرية ، ويرى الدور الهام الذى تقوم به الشعوب فى خلق التاريخ وتطوير العلاقات الاجتماعية ، ولا يهصر نفسه فى التأفة العابر من الامور أو المبتذل من القيم .

ولذا كانت صحفنا ومجلاتنا وكتبنا بحاجة اليوم إلى هذا الصنف من الكتاب فإن مسرحنا العربى المعاصر أشد فنونا الأدبية حاجة إلى تبني هذه الرسالة الهادفة . ذلك لما للمسرح بحكم طبيعته من قدرة خاصة على الالتحام بالجمهور وعلى تجسيد الفكر وتحريكه ، وعلى الإيحاء به عن طريق عرض صرورة نابعة من الحياة تتحرك شخوصها أماننا وتتفاعل .

ولذا كان على كتاب الطبيعة فى عصرنا الحاضر أن يتناولوا الأحداث القائمة فى مجتمعاتنا ، وأن يتبعوا الواقع اليومى القاسى الذى لم يمح تماما من حياتنا حتى الآن ، هذا الواقع الذى يجب أن نتبعه حتى مصادرنا الأولى وأن نجث جذوره من أذهان الناس وأرواحهم ، ومن بعض دروب حياتنا الضيقة العفنة . إذا كان على كتاب الطبيعة أن يتبعوا هذا كله فإن على كتاب المسرح أن يكونوا أكثر من غيرهم مبادأة ومبادرة فى تدب هذا الواقع القاسى إلى مصادرنا واجتثاثه من جذوره ، وانزاعه من قلوب الناس وعقولهم ، والإيحاء لهم عن طريق الفن الاصيل بأن العربى على رغم ما يحيط به اليوم من عوامل الهدم ما يزال فى القلب والعقل والجسد بحيث يستطيع أن يقهر هذه العوامل ويزيلها من حياته . فى حياتنا اليوم إلى جانب هذا التيار الهابط ينمو ساطعا نمط من الإنسان يلهمنا التطلع إلى الامام ، إلى بعثنا الجديد ، إلى اليوم الذى تحتوينا فيه جميعا حياة يسودها الوئام والسلام .

ولذا كانت هذه هى بعض ما تهدف إليه رسالة المسرح الفكرية فإن الفكر وحده لا يستطيع أن يبلغ مراده إلا إذا توافرت له أسباب الفن وعناصره فى

عمل مسرحى قادر على النهوض برسالة الفن جنباً إلى جنب مع رسالة المجتمع .
وعبء هذه الرسالة المزدوجة بحاجة إلى أن تتضافر له الجهود من تثقيف
وعلم ، وقراءة ومشاهدة ، وتدريب وتجريب حتى تقوى لدينا وتتأصل ملكة
هذا الفن ، وحتى يتربى لدى المثقفين عندنا ذوق مسرحى ناضج . فلا بد للكاتب
المسرحى من جمهور يشاهده ويتذوقه ، ولا بد للكاتب المسرحى من ناقد
يقومه ويوجهه .

وإذ كنا نحتاج فى عصرنا الحاضر إلى الكاتب المسرحى القادر على إبراء
أصول هذا الفن حتى يأخذ جمهورنا بالاعتراف به ، والنظر نظرة جادة تساعد
على ربطه بترائنا الأدبى ، فلننا كذلك بحاجة إلى الناقد المسرحى الذى يحتاج إلى
أن يزود نفسه بكافة الوسائل التى تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة فى تدعيم
أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية ، وانتشالها ، بما قد يشوبها من سطحية
وابتذال . وطبيعى أن هذا كله يحتاج من يندب نفسه لهذا العمل الخطير أن يكون
على وعى تام بمهمته ووظيفته فى نقد العمل المسرحى .

وكنا يعلم أن العمل المسرحى عمل مركب ، وأن الكاتب المسرحى حين يؤلف
مسرحيته لا يؤلفها للقراءة وحدها ، وإنما يؤلفها للمشاهدة أيضاً ، ومعنى ذلك
أن العمل المسرحى لا يتم بمجرد تأليفه ، وإنما يتم فى الواقع والحقيقة بعد إخراجه
وظهوره على خشبة المسرح ، ومشاهدته من الجماهير .

ومن هنا تنجى عملية النقد التى لا تنتهى بدراسة النص المكتوب وقراءته
واستيعاب ما فيه من قيم فنية واجتماعية وتحليلها ودراستها ، بل نضيف إلى ذلك
نقد الإخراج والعرض المسرحى بعد تمام أدائه على خشبة المسرح . ولإذن فالنقد
المسرحى بحاجة إلى إمام بالكاتب واتجاهاته الفنية والفكرية ، ودراسة العصر
الذى كتبت فيه المسرحية وما يسود هذا العصر من قيم وتيارات أدبية ، وما

يكون بين هذه التيارات من علاقات بالنزاح السياسية والاجتماعية والثقافية. على أن الناقد لا يستطيع أن يستوفى نظريته للنص المقروء من هذا الجانب وحده ، فليدبر غير هذا أشياء ، لديه ما قد يكون من علاقة بين حياة الكاتب وثقافته ونشأته وبين ما يحتويه النص المكتوب ، ولديه أيضا ما عساه أن يكون من علاقة بين هذا النص وبين غيره من أعمال المؤلف كلها . فقد يكون من العسير علينا أحيانا أن نفسر النص تفسيرا مستقلا عن أعمال الكاتب الأخرى . فن الكتاب من يتحول عن اتجاهه ، ومنهم من يواصل اتجاهها واحدا أو موضوعا واحدا في سلسلة من المسرحيات ، كما أن لدارس النص المسرحي أن يتعقب كافة المؤثرات التي أثرت في الكاتب سواء أكانت هذه المؤثرات من صنع جيله أم من صنع الأجيال السابقة ، وهل هو فيهما مستوح الفكرة من غيره أو مقتبسها من التاريخ القريب أو البعيد أو خاضع فيها لتأثير فلسفة أو مذهب معينين أو متأثر فيها بأستاذ يؤثره ،

وهكذا نرى أن الرجوع إلى العصر والوقوف على حياة الكاتب ، والإلمام بكل ما كتب ، والدراية بكل المظان التي قد رجوع إليها أو تأثر بها عامل من العوامل الهامة وخطورة أولى في نقد التأليف أو النص المكتوب تعقبها خطوات أخرى تنصب على التكوين الدراسي للمسرحية وطريقة بنائها الفني ، والعناصر التي اعتمدت عليها والتي آل إليها نجاح العمل الفني أو فشله . وأكثر ما يحتاجه الناقد في هذه الناحية هو تدبج حوار المسرحية ولغتها بعين لا ترى ظاهرا الشيء وحده ، وإنما ترى ما استخفي وراء الكلمات وما ارتبطت به من دلالات متقصيا كل العناصر الإيحائية المستخدمة على طول المسرحية والتي يحاول المؤلف عادة أن يبرز من خلالها موقفا ، أو يثير قضية ، أو يشير إلى فكرة أو فلسفة ما . ومن هنا وجب على الناقد أن يكون من الفطنة والدراية بالأعمال المسرحية بحيث لا تفوته لفظة

أو طريقة أو إشارة أو خلجة إلا ويعرف مصدرها ومدلولها ومهمتها في العمل المسرحي الذي أمامه . على نحو ما فعل الناقد توماس دى كوينسى Thomas De Quincey (١٨٥٩ - ٨٨٥) في مقاله « الطرق على الباب الخارجى فى مأساة ماكبث » « On Kinocking at the Gate in Macbeth » .

فقد شغل الناقد نفسه سنين طويلة بموضوع الطرق على الباب الخارجى الذى يسمعه المشاهد عقب ارتكاب ماكبث لجريمته مباشرة ، فبعد أن ينتهى ماكبث من قتل دانكن تسمع أصوات طرق عنيفة على الباب الخارجى للقصر .

كان هذا الطرق يبعث إلى نفس الناقد إحساسا غامضا ، ظل وقتا طويلا يشعر بالحيرة لإزائه ولا يجد له تفسيراً فى نفسه ، وكل ما كان يحسه هو أن هذا الطرق كان يعكس عنده شعورا خاصا بالرعب يزيد من إدراكه بعمق الجريمة ويضاعف من انفعاله بها . ولكن لماذا هذا الإحساس ؟ وما علاقته بارتكاب الجريمة ؟

كل هذا لم يكن واضحا فى ذهن الناقد ، فلم يكن لديه التفسير المنطقي أو الفنى الذى يوضح له الإحساس أو يبرره لديه . وظل على هذا الحال فترة طويلة من الزمن إلى أن هبأت له الندوات والمناقشات التى كانت تعقد حول هذه المسائل أن يفتن إلى التفسير الذى ارتاح إليه آخر الأمر ، والذى ضمنه مقاله الذى أشرنا إليه آنفا .

فقد أدرك الناقد أن الطرق على الباب قد أضاف إلى الجريمة عمقا جديدا ، فليس الرعب الذى يحس به النظارة عقب قتل دانكن هو ذلك الرعب الناشئ عن إثارة غريزة البقاء عند الإنسان ، وليس الألم الذى يغمر المشاهد فى تلك اللحظة هو الألم النابع من غيرته على الحياة ، وإشفافه على الإنسان حين يقتل أمانا هكذا ببساطة كما تقتل البعوضة ، أو يداس عليه بالأقدام كما تداس النملة . ليس هو الأثر الذى أراد شيكسبير أن يتركه فى نفوسنا ، ولكن الموقف مرتبط بمعان أبعد من هذا . فالجريمة استطاعت ، للحملة ما ، أن تجعلنا ننتقل من عالم الحياة

العادية إلى عالم آخر منفصل إلى حد كبير ، عن المألوف والعادى ، إنها لحظة خرج فيها ما كبث وزوجته عن طبيعتهما العادية إلى طبيعة سيطر فيها الشر عليهما سيطرة كاملة ، وكان الشيطان فيهما هو الذى يعمل ، ويجمل وحده . ومن هنا استطاع شيكسبير أن يجعلنا نحس فى لحظة القتل أننا دخلنا عالما مغلقا ومنفصلا عن العالم العادى الذى نعيشه ، وجعل كل مشاعرنا تنحصر فى هذا العالم الذى انفصل تماما وقطع عن تيار الحياة العادية .

على أن هذه الحياة التى عشناها فى هذه اللحظة ، والتى تعد انفصالا تاما عن تيار الحياة العادية لم تستمر طويلا ، فما إن ينتهى ما كبث من قتل دانكن حتى يسمع الطرق على الباب الخارجى ، ويسمع بقوة ، ومعنى هذا أن العالم الذى انفصلنا عنه بارتكاب الجريمة قد بدأ يدب دبيبه من جديد . هذه العودة من عالم الجريمة إلى عالم الواقع هو الذى حمل كل هذه المشاعر التى أحس بها الناقد والذى ضاعف من إحساسه بالجريمة ، وأضاف إليها أبعادا أخرى . وجعلها تبدو أكثر تركيزا وعمقا . ولكن ماذا كانت عودتنا إلى الحياة العادية هو الذى زادنا إحساسنا بمهق الجريمة وفظاعتها؟ الموقف تماما أشبه ما يكون بما يحدث لنا عندما نرى أحد أصدقائنا أو أحبا بنا يقع أمامنا فاقد النطق بلا حراك على أثر إغماء أو غيبوبة ، فإننا عند ذلك نظل مذهولين مشدوهين معلقين كل مشاعرنا على الرجل ، بل ومنفصلين عن كل شئ حولنا ، حتى إذا بدأ هذا الرجل يتحرك حركة أو يشمق شهقة ، أو يشير لإشارة تنبئ بعودة الحياة العادية إليه ، عند ذلك يزداد إحساسنا بفضاعة ما كان ، بل إننا فى تلك اللحظة بالذات لحظة عودة الحياة إلى هذا الرجل ، نكون أكثر تأثرا بالموقف من أى وقت آخر ، حتى يكاد بعضنا من فرط التأثر بالموقف أن يذرف دموعه .

كذلك الحال بالقياس إلى جريمة ما كبث ، ففى أثناء الجريمة كنا فى عالم من

الظلام الدامس : حتى إذا تمت بدأ هذا العالم المظلم ينقشع ، فإذا سمعت الطرقات على الباب كانت لإبذانا بأن رد الفعل قد بدأ ، وأن الشيطان الذى أتم فعلته أخذ يتلاشى ويختفى كما يختفى الشبح ، وبدأ نبض الحياة يسمع وأخذت ضرباته تتتابع من جديد . وهنا يصل انفعال المشاهد بالحادث إلى ذروته . وعند ذلك يصبح الطرق على الباب وسيلة حية من وسائل التأثير وعنصرا أساسيا يعتمد عليه فى تحليل الجريمة وفهمها .

هذا المثال الذى اقتبسناه من توماس دى كوينسى قادر على أن يضع بين أيدينا حقيقة هامة : وهى أن كل عمل من أعمال الفن العظيمة هو فى الواقع أشبه بالشمس والبحر والنجوم والأزهار ، كالندى والمطر والعواصف والرياح ، ينبض حين يدرس أن نخضع لدراسته كل إمكاناتنا العقلية والحسية ، مع إيماننا بأن ليس فى كل ظاهرة من هذه الظواهر شيء يمكن أن يكون تافها أو ضئيلا أو غير جدير بالنظر والدراسة . فإننا كلما أمعنا النظر وتعمقنا فى الكشف عن الخبايا كلما استطعنا أن نظفر بالمزيد من المعرفة بخصائص الشيء الذى ندرسه ومقوماته ؛ بينما العين المهملة كثيرا ما تحجب عنا حقيقة الشيء وتحول بيننا وبين إدراكه إدراكا صحيحا .

وهذا المنهج الذى يقف بنا عند كل طريقة وكل لفظة فى النص المسرحى لا يعنى اهتماما بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحى كل متكامل وأن أى زفرة يزفرها الممثل أو أى حركة يأتيها لها دلالتها التى قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها - وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضمنتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تقودك هذه الجزئيات فى النهاية إلى فهم كل متكامل عن الأثر الفنى كله .

من أجل هذا وجب على ناقد المسرحية المكتوبة أن يتتبع كذلك الصور

والمحازات ، ففي كل مسرحية لغتها المجازية التي تحتاج منك أن تتبعها لتتجمع من خيوطها قسيمات العمل الفني وروحه ومغزاه . ولقد علمنا شيكسبير أن القراءة السطحية العابرة لا تغنى عن فهم المعنى الكلى الذى يريده الشاعر ، وعلمنا صوفوكليس من قبل شيكسبير أن اللغة فى المسرحية أبعاداً أخرى لا تقف بك عند الظاهر القريب بل تحتاج منك إلى استكناه واستبطان الروح الخلفية التي تقبع وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحى . ولقد أشرنا فى بحث سابق عن دراسة برنارد نوكس لشخصية أوديب ومأساته عند صوفوكليس ، وعرفنا كيف استفاد الناقد فى تحليل الشخصية ودراساتها من الصور المجازية والرمزية . فجمع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتآلف فى إعطائنا هذا النموذج الفذ من الإنسان ، حتى إن المعادلة التي تتبنى عالمها مأساة أوديب موجودة فى شكل رمزى فى اسم البطل ، فكلمة أوديب أو المتورم القدم ، هى فى الحقيقة كلمة تؤكد معنى التشويه الذى وسم جسد الملك العظيم ، وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفتأ يعيد إلى الذهن دائماً صورة المنبوذ الذى نفى نفسه من المدينة ومعنى هذا رجوع أوديب إلى أصله .

وإذا رجعنا إلى الشق الثانى من كلمة أوديب وهو كلمة القدم فسنرى أن هذه الكلمة قد استخدمت على طول المأساة فى عبارات ساخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثانى إلى الذهن .

وإذا تركنا الشق الثانى من الكلمة ورحنا إلى الشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى « متورم » نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة كلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيراً ما خرجت من فم أوديب ، ونحن نلم أن معرفته هى التي جعلته حاكماً على ثيية والمعرفة هى التي جعلت لإنسان القرن

الخامس قبل الميلاد يصل إلى هذه المكانة التي يرمز إليها أوديب .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف » أو « أنا أعرف » ، تتردد في الرواية بنفس المعنى الساخر الذي تردت به كلمة « قدم » وأحيانا ما تصل الكلمة في استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

وهكذا ترى أن اسم البطل بشقيه قد استخدم في الرواية بطارق إيحاءية قصد بها إبراز العلاقة التي تربط بين أوديب الطفل ابن لايوس المتورم القدم والمنبوذ وبين أوديب الحاكم المطلق والعارف بكل شيء (١) .

وإذا انتقلنا من صوفوكليس إلى شيكسبير فكثيرا ما نرى مجموعة من الصور المجازية ذات الدلالات الخاصة تسود المسرحية بأسرها ، ومن مجموعها نستطيع أن نقف على نوع من التجسيد المحسوس للبغزى العام الذي تبني عليه الرواية وتهدف إليه في النهاية .

ففي مسرحية هاملت مثلنا نجد أن الصور كلها مشتقة من موضوع العلة أو السقام ، وهي تعبر عن المرض الذي أصاب نفس هاملت والعلة التي نزلت بالملكة ممقتل أبيه ، وفي ما كبث فضلا عن صور الظلام والدماء التي تغلب على المسرحية نلاحظ صورة رجل يرتدى ثيابا ليست ملكة فهي فضفاضة واسعة لا تلائمها . وهي ليست إلا صورة مركزة أوقف « ما كبث » الذي اختلس العرش من الملك بعد قتله . ولم يكن كفوًا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التي تفترس غيرها ، وهي تعبير عن طبيعة البشر الذي يسود عالم المسرحية ، وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية

(١) أنظر تحليل برنارد نويس لأساة أوديب ص ٧٤ وما بعدها .

والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التي يتميز به مجتمعهما.^(١)

وهكذا ترى أن في كثير من المسرحيات جوا رمزيا أو خياليا يشع منه إحساس واحد مهيمن مع طول المسرحية ، وينتج من هذا الإحساس ، شخص المسرحية على نحو طبيعي ، وهذا العالم الشهري أو الرمزي أو الخيالي تتحرك فيه الشخصيات كما تتحرك نحن في عالمنا الطبيعي .

وإذا تركنا الصور وما ترمز به أحيانا من رموز وما توحى به من أجواء نفسية خاصة أو ما تنشره من إحساس واحد مهيمن على طول المسرحية رأينا أن كثيرا ما يرجع الفضل للغة والحوار في الكشف عن اتجاه الكاتب . سواء أكان هذا الاتجاه رمزيا شعريا أم واقعيا ، ويرى هذا إلى البحث عن أنسب الأساليب ، وأكثرها ملاءمة للموضوع الذي يتحدث فيه الكاتب ، فالمتفق عليه أن الشعر كان أصلا الأساليب لموضوعات المأسى القديمة ، ولكن إذا جاز أن يصلح للمأسى فهو من غير شك أقل صلاحية للكوميديا ، ذلك أن العالم الذي تتحرك فيه الكوميديا تسيره التقاليد الاجتماعية ، أما العالم الذي تتحرك فيه التراجيديات فسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ولا تتغير .

كذلك تختلف لغة المسرحيات التي تتناول موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية كالصراع بين الإنسان والقدر أو بين الإنسان والقوانين العليا ، عن لغة المسرحيات التي تتناول حياتنا الاجتماعية ومشاكلنا اليومية ، فبينما نجد الأولى أميل إلى الرمز والإيحاء نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادية .

على أننا يجب أن نراعى في اللغة الواقعية هذه بعض الحقائق ، فليس معنى

(١) أنظر كتاب دراسات في الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوي .

استخدامنا للأسلوب الذى يدنو بنا من الحياة أن نلجأ على الدوام للغة العامية أو الدارجة ، كما لا يجوز دائماً أن ندعى أن لغتنا الدارجة هي أقرب اللغات إلى المسرح ، وأقدرها على التعبير عنه . فإن مهمة اللغة في المسرحية أساساً هي أن تحقق للصراع قوته وإثارته ؛ وإن تساعدنا على إدراك حقيقة الشخصية التي أمامنا ، فيها أوغلت اللغة في الفصحى فلا يجوز أن نحاسبها إلا على قدرتها في المراءة بين نفسها وبين شخوص الرواية ، فلكل شخصية في الرواية عقليتها ونفسياتها وقدرتها على التعبير والتفكير ، ومن هنا وجب أن تكون اللغة التي تنطقها كل شخصية قادرة على إبراز طبيعة هذه الشخصية ورسم ملامحها وقسماتها في وضوح وتركيز .

تلك هي وظيفة اللغة في المسرحية ومن هنا لا يجوز لنا أن نفضل لغة على أخرى فنقول إن العامية أفضل من الفصحى في الدلالة على الأفكار والأشخاص ، كما لا يجوز أن نقول العكس دائماً ، فاللغة الناجحة هي القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء أكانت عامية أم فصحية .

بقيت بعد هذا نقطة أساسية تتعلق بالنقد الدام للمسرحية المكتوبة وهي فهم الاتجاه العام للكاتب والمدرسة الفكرية أو الفنية التي ينتمى إليها وذلك من دراسة النص وأحداثه وشخصه .

فمن الواضح أن المسرحية الكلاسيكية تختلف عن الرومانسية وأن الاثنين يختلفان عن الواقعية بأنواعها ، كما أن هذه الأخيرة تختلف في مفاهيمها عن الاتجاه الوجودى والاتجاهات العبثية الأخرى .

فحين حينما نقرأ مسرحية من الاتجاه الكلاسيكى نجد أنفسنا أمام شخوص لا تمثل الأنماط العادية المألوفة التي نراها في الواقع ، ولا تمثل الأنماط النادرة أو الشاذة أو المثالية البعيدة عن الواقع بل هي تمثل الكلى أو الجوهرى ، ومن

ثم ففى أقدر بتكوينها على أن تعطينا جوهر الإنسان وحقيقته الكلية ،
ولذلك ففى كثيرا ما تسقط من حسابها عند تصوير الشخصية كل ما يتصل
بالجزئى ، ونعنى به التفاصيل الجزئية التى تربط إنسانا ما بتقاليد محليّة أو
اجتماعية معينة ، وتركز على ما فى الإنسان من معانٍ كلية ، مثل معانى الخير والشر
والحرية والعدل والفناء والبقاء وغير ذلك . ومن أجل هذا كان الصراع فى
مثل هذا النوع صراعا بين الإنسان والقوى الكونية . أما الشخصية الرومانسية
ففى شخصية تتجه إلى تصوير المثالى أو النادر أو الشاذ أو الفريد . وإذن ففردية
البطل وقواه الداخلية وطبيعة خلقه وتكوينه هى التى تجعله يقف هذا الموقف
أو ذاك ، وهى التى تحدّد سلوكه وتنتهى به إلى مصير معين ، وطبيعة الصراع فى
مثل هذه المسرحية تنشأ من صراع العناصر المكونة للشخصية مع قوة من القوى
أو ضرورة من الضرورات مثل الصراع بين الحب والواجب أو بين القدر
والجماعة ، أو بين إرادة مشلولة تصارع قوى العقل كما هو الحال فى هاملت .
وهاملت من غير شك مثال رائع للشخصية الرومانسية لأنها تمثل المثالى أو
النادر ، شخصية فريدة فى نوعها لا يمكننا أن ننسبها للواقع ، فقد استطاع المؤلف
أن يمنحها من الخصال والصفات ما يجعلها شخصية متميزة ذات طبيعة خاصة .
ومع ذلك فقد يعترض مترض فيقول : لا إن شخصية هاملت شخصية من
الممكن أن تصادف مثلها فى الحياة . هذا صحيح ، ذلك لأن فن شكسبير استطاع
أن يوهننا بأن هاملت شخصية حية نابضة بل ويمكن أن تلقاها ونصادفها
فى الحياة ، ولكن هذا لا ينبغى أن يصرفنا عن الحقيقة الأصلية وهى أن هاملت
صدورة للشخصية النادرة .

فإذا انتقلنا إلى الشخصية الواقعية وجدنا أنفسنا أمام نوع من الشخوص
لا يصور الكلى العام ولا المثالى النادر ، وإنما يمثل الجزئى ، ففى الشخصية

الواقعية تتجمع نسب متكاملة ومتعادلة بين الكلى والجزئى والناذر ، إلا أنها جزئية فى النهاية لأنها تعطيك ملامح الواقع المرتبط بقطاع معين من مجتمع أو بخصال إنسان مرتبط فى تكوينه بأفكار وقيم وسلوك نابغة من بيئة معينة ووليدة بناء اجتماعى خاص .

على أن ناقد المسرحية بحاجة ، وهو بصدد التعرض لهذه المذاهب الأدبية المختلفة ، بحاجة إلى الوعى الكامل بحركة التطور التى تطأ مع كل مذهب فقد تجد فى بعض المسرحيات الواقعية بعض الخيوط التى ما تزال تربط الواقعية بالرومانسية وتشدها إليها ، وقد تسيطر الواقعية على طائفة من الكتاب فى فترة زمنية معينة ثم إذا بهذه الواقعية قد بدأت تتلاشى عند بعض الكتاب وتحل محلها ألوان أخرى كالواقعية الرومانسية أو الواقعية الرمزية .

كما أن دراسة ناقد المسرحية لتاريخ الفكر البشرى والآداب الإنسانية الكبرى عنصر أساسى وهام فإن مثل هذه الدراسة كفيلة إذا تحققت أن تكون هادئة للناقد ، فعلى أساس منها يستطيع أن يفرق بين الواقعية التى ظهرت منذ أقدم العصور والواقعية التى سادت آداب القرن التاسع عشر ثم بين كل هذا وبين الاتجاهات الواقعية المعاصرة من عبثية ووجودية وغيرها .

ولعلنا لا نخلو فى القول إذا قلنا أن كثيرين من يتكلمون عن الواقعية يخلطون فى أقوالهم ، فمنهم من لا يزال يعتقد أن الواقعية هى الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله بأمانة ، ومنهم من لا يزال يرى أن الواقعية أدب يحافى كل نزعة إلى الخيال والتصوير ، وآخرون يعتقدون أن الواقعية هى نقىض المألية ويضعون هذه فى طرف وتلك فى الطرف المقابل لها . فبينما يرون فى المثالية أدب الأبراج العاجية ، أو نزعة من نزعات الترف والإرستقراطية الفكرية يرون فى الواقعية ارتباطا بمشاكل الحياة الشعبية والطبقات الكادحة من المجتمع . بل لقد تعارف

بعض الدارسين فرأى أن تصوير الذات الفردية لا يصلح موضوعاً للأدب الواقعي، وأن مثل هذا الاتجاه يناقض ما ينبغي للواقعية التي في ظنهم أنها تنحصر في تصوير مشا كل المجتمع وما يسوده من مظاهر الفقر والاضطهاد والظلم التي تمن تحت وطأتها طبقات الشعب العاملة .

ولعل هذا الخاطئ الواسع الانتشار في مفهوم الواقعية أن يكون بسبب صياغة الكلمة واشتقاقها، فقد نظروا فرأوا أن الواقعية في اللغة تعني المشالية التي كانت سمة من سمات الأدب الرومانسي، أدب الارستقراطية الفكرية والخيال الجاهل والمعضلات الميتافيزيقية أو الأحداث التاريخية البطولية، ومن هنا شاع عند الناس مفهوم الواقعية مستمد من المنظمة واشتقاقها، فما دامت واقعية فلا بد أن تكون أدبا موضوعيا مرتبطا بالواقع . ونقل ما نراه مبسوطا أمامنا من حياة الناس .

والحقيقة أن الواقعية مع اختلاف أنواعها ومنذ أصبحت مذهبا معروفا هي اتجاه فلسفي فكري قائم على نظرة محددة للإنسان. إنها رؤية معينة للحياة . وعلى الرغم من أن هناك علاقة إيجابية بين اشتقاق الكلمة للفردى وبين مفهومها أو مدلولها الأدبي أو الاصطلاحي، وعلى الرغم من أن إحدى سمات الواقعية أنها تهتم بالواقع وتسعى إلى الكشف عن تصويره وتبصيرنا بخفائيه، على الرغم من هذا كله فإن حقيقة هامة لا ينبغي أن تغيب عنا - وهي أن مفهوم الواقعية الحقيقي مرتبط ارتباطا أساسيا - بنظرة فلسفية معينة للحياة والإنسان، وخلاصة هذه الفلسفة التي سادت التفكير الأدبي في أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر أن واقع الحياة شر في جوهره، وأن الخير الإنساني ليس إلا قشرة خارجية زائفة، فإذا ما خيينا هذه القشرة الخارجية رأينا بشاعة الحقيقة والواقع، وأدركنا أن كل ما ينطوي عليه هذا الكائن الغريب الذي هو الإنسان ليس إلا

مجموعة من الخصال الوحشية الشريرة، وأن هذا الرداء الذى يرتديه ما هو إلا قناع يخفى تحته كل مظاهر الحسة والمدانة والشرور والوحشية . فالإنسان فى واقعية القرن التاسع عشر وحش فى ثياب إنسان أو كما قال عنه الفيلسوف هوبز : إن الإنسان للإنسان ذئب ضار .

ومن هنا ترى أن الواقعية كما فهمها أصحابها فى القرن التاسع عشر ليست مجرد اتجاه ينقل الواقع أو يعالج مشا كل المجتمع أو يرشدنا إلى وسيلة من وسائل إصلاحه وإنما هى تفسير معين للحياة ، ونظرة محددة لحقيقة الإنسان فى هذا العالم .

على أن فهمنا لنشأة هذا الاتجاه لا ينبغى أن يحول بيننا وبين متابعة ما جد على هذه النظرة من تغيير ، فقد تغيرت هذه الفلسفة عند الواقعيين الاشتراكيين . ذلك أن النظرة إلى الحياة والإنسان عند الاشتراكيين مرتبطة أساسا بمصالح الجماعات والأفراد ، ومن ثم كان الواقعية عند هؤلاء مفهوم آخر . فقد ذهبوا إلى أن معنى الواقع لا يتحقق بأمانة إذا كنا نقصره على الجانب الشرير من الحياة وحده ، وما دامت نظرتنا إلى الحياة والأحياء قائمة أساسا على تصورنا الخاص للحياة ورؤيتنا لها . فالأمر متروك لنا ، وللصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة . ولإذن فمن الخير أن نلون هذه الصورة باللون الذى نراه يتفق مع صالحنا وصالح الحياة حولنا . وإذا كان فى مقدور الإنسان أن يوجه الحياة ، وأن يصنع مصيره بنفسه . وإذا كانت إرادة الإنسان وتصميمه وعزمه قادرة جميعها على استئصال الشر الدفين فى أعماق الحياة وتدعيم ما فيها من خير ودفعه إلى الإمام ، إذا كان هذا كله فى مقدور الإنسان فما الذى يدعوه إلى تغليب الشر وتكريس جهده وفنه على البحث عنه واحتضانه ؟ ثم ما الذى يعود على الإنسان والحياة إذا نحن صرفنا اهتمامنا كله إلى الجانب الشرير فى الإنسان ثم جسمناه وضخمناه على هذا النحو الذى تريده لنا واقعية المتشائمين .

على أساس من هذا المفهوم الجديد لمعنى الواقعية أخذ الاشتراكيون يوجهون هجومهم نحو واقعية القرن التاسع عشر ، يرون فيها وفي المذهب الطبيعي هداما للحياة وتقويضا لعناصر الخير في الحياة .

ولم يكن هجوم الاشتراكيين على المذهب الطبيعي بأقل من هجومهم على الواقعيين ونظرتهم للحياة ذلك أن الطبيعية امتداد ، للواقعية واستمرار ، بطريقة أو بأخرى ، لنفس الاتجاه ، فالإنسان عند الطبيعيين حيوان في جوهره . وكل الاختلاف بينهم وبين الواقعيين أن الطبيعيين يرجعون وحشية الإنسان الى سيطرة غرائزه عليه . فالإنسان عندهم أسير لمجموعة من الغرائز المتحركة فيه والمستبدة به ، وهو في جملة عاجز عن التغلب عليها والتخلص من سيطرتها . إن الذى يوجه أفعال الإنسان عندهم جهازه العصبي ، وغددته وإفرازات هذه الغدد ، فزاج الإنسان وسلوكه مرتبطان عندهم ارتباطا وثيقا بطبيعة هذه الاجرة العضوية التى يتألف منها هذا الكائن الحى الذى هو الإنسان . وما انفك الاتنا ومشاعرنا ، وما تفكيرنا وسلوكنا وما مخاوفنا وأحزاننا ، وما مباهجنا وأفراحنا إلا نتيجة طبيعية ومباشرة لما تكون عليه حالاتنا العضوية من الصحة والمرض أو من القوة والضعف .

وعلى أساس من هذه النظرية أرجع الطبيعيون واقع الإنسان الى طبيعته العضوية وغرائزه وحاجات هذه الغرائز ، وانصرف جهدهم كله الى الكشف عن هذه الحقيقة التى هى فى نظرهم المصدر الاساسى لواقع الإنسان تفكيرنا وسلوكنا .

وعلى الرغم مما قد يبدو فى هذا المذهب من صدق يتفق وواقع الإنسان فإن واقع الإنسان لا يمكن أن يخضع كلية لطبيعته العضوية وحدها ، فإن صبح أن للغرائز والطبيعة العضوية تأثيرا فى واقع الحياة فإن فى حياة الإنسان الكثير الذى يمكن

بدوره أن يكون ذا فعالية وتأثير كبيرين في سلوكه وتفكيره .

ومهما يكن من شيء فإن الطبيعية مذهب ينبغي أن يقف فيه الناقد في دراسة المسرحية موقفا يتفق وطبيعة هذا المذهب فلا يخلط بينه وبين المذاهب الواقعية الأخرى ، كون على وعى بمدى تأثير هذا المذهب وطغيانه على العمل الفني ، ومدى ما يكون له من دلالات على العصر وعلى منهج التفكير والهدف الذي يسعى اليه الكاتب المسرحي .

على أننا وقد أشرنا للمذاهب الواقعية لا ننسى أن نشير بصفة خاصة إلى الأشكال الجديدة التي أنتجتها الحركات الثقافية الثلاث التي شاعت على أثر ظهور بعض المذاهب الفلسفية والفكرية والاجتماعية والتي سادت تفكير فلاسفة هذا القرن ، ونقصد بهذه الحركات الثقافية الثلاث الوجودية والواقعية الجديدة ومسرح الطليعة.

ولسنا بحاجة إلى دراسة هذه الاتجاهات بالتفصيل الآن فقد كان لنا منها موقف وقفناه في كتابنا « الأدب وقيم الحياة المعاصرة » ، ولكننا نكتفى الآن بكلمة عابرة عن مسرح الطليعة الذي يضم في فرنسا جماعة من المثقفين تحت ريادة يونسكو وبيكيت ، وتضم أدوربي وآرثر أداموف وجان فوتيير ، وجان جينييه وغيرهم وأهم ما يميز هذه الحركة أنها حركة فنية متأثرة بروح العصر وفكره وفلسفته ، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالتعبير عن إنسان هذا العصر وما اعتراه من تمزق وقلق وضياح وما سيطر على تفكيره من إحساس بعبث الحياة وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح في عالم قد يساغته الدمار في أي لحظة . كل هذا قد خلق نوعا من الشعور بالقلق المبهم المقيم الذي استبد بمفكرى القرن العشرين ، فولد لديهم إحساسا بانعدام المعنى والنظام في الحياة .

وهم يرون أن الواجب يقتضيهم أن يجابهوا هذه الحقيقة وجها لوجه ، فقد يكون في هذه المواجهة شيء من التفتيس عن الواقع الذي يعيشونه ، وقد يكون فيه نوع من الخلاص من الأزمة أو الوصول إلى النظام الذي يعرضهم ويعسوز العالم . هذا إذا كان ثمة سبيل إلى الإيمان بأن لهذا النظام وجودا على الإطلاق.

ولقد كان من أثر هذه الاتجاهات العنثية أن أنجبت جماعة المثقفين الذين يمثلون مسرح الطليعة، وكان أهم ما حققه هذا المسرح هو إدراك أصحابه لضرورة خلق شكل جديد في الأسلوب يدعو إلى التغيير الشامل الذي يقتاع النظم المألوفة من جذورها ويسعى إلى التعبير عن الحقيقة التي يكتشفها الفنان بالشكل الملائم لها .

ومن ثم اتسمت كتاباتهم بالتعبير الجديد غير المتوقع وبالجرأة وعدم الخضوع للنظام المألوف ، وهم يعتقدون أن الخروج على النظام القديم أمر يقتضيه السعي عن معنى جديد لحياة الإنسان ووجوده ، ويعبر عن حقيقة الصراع بين الإنسان المعاصر وبين الظروف الخارجية لهذا العالم غير المعقول . تلك الظروف التي تحاول قهره .

من أجل ذلك كان من الصعب على قارئ المسرحية التي من هذا النوع أن يدرك ما فيها لأول وهلة ، وذلك أبعدها عن موضوعات العالم الخارجي . وبعدها عما ألف القارئ من كتابات سابقة . ومن هنا كان مسرح الطليعة مقصوراً في بدايته على فئة قليلة من الذين يحارلون سبر أغواره ، ولكنه مع الوقت ومع الدراسات التي بدأت تنتشر حوله ، قد خطا خطوة نحو الاستقرار، فما كان غامضاً سوف يبدو مفهوماً مع الألفة والدراسة والاقتراب وطول المصاحبة للعمل الفني .

وكل ما ننصح به ناقد المسرحية التي من هذا النوع ألا يتعجل الحكم عليها أو إهمالها لصعوبتها ، بل يجدر به أن يضمها في مكانها من الاتجاه ويحاول دراستها على مهل وبعد تكوين وعى كامل بالمدرسة وما استحدثته من أصول جديدة .

هذا ، وما يزال في هذا الاتجاه الكثير الذي لم يكتشف بعد ، كما يزال أمام النقد الحديث الكثير من الوقت حتى يقول كلمته الأخيرة عن أعمال يونسكو وبيكيت وغيرهم من أصحاب هذا الاتجاه الطليعي ، إذا صح أن نسميه كذلك .

لقد تلبثنا عند المدارس والمذاهب المسرحية المختلفة ، وحاولنا أن نفرق بينها في هذه العجالة قاصدين من ذلك كله أن نؤكد حقيقة هامة تتصل بالنقد المسرحي مؤداها أنه لا يمكن أن يتم للناقد الصلاحية الحققة لممارسة عمله في نقد المسرحية إلا إذا كان على دراية بكل هذه المراحل المختلفة التي مرت بها المدارس المسرحية منذ اليونان القدماء حتى الآن .

بل إننا ما يزال لدينا لثقافة الناقد أشياء لم نشر إليها هنا ، ولكننا على ثقة من إدراك القارئ لها . من ذلك دراسة الناقد لأنواع المسرحيات من مأساة وملهاة ومن مأس قديمة ومتوسطة وحديثة ومن ملهاة بعضها يعني بالنماذج البشرية فيصورها وبعضها الآخر يعني بالسلوك الإنساني والاجتماعي ، وغيرها يتصل بنقد الحياة والمجتمع ولكل من هذه وتلك سماتها وأشكالها وظروفها الاجتماعية فطبيعة المسرحية اليونانية تختلف عن الرومانية وكل ذلك بعيد في مبناء ومضونه عن المسرح الحديث والمسرح المعاصر .

هذه جميعا دروس ينبغى على الدارس الإلمام بها لإمام إحساس يقوم على درس الأثر الفنى درسا مباشرا والاتصال به ومعايشته .

ولذا كنا قد وقفنا طويلا عند نقد التأليف وما يحتاجه من ثقافة وعلم ودراية بفن المسرح وأصوله وتتبع مدارسه ومراحله التى مر بها وما طرأ عليه من تغيير عبر العصور فإن ذلك لا يصرفنا عن مرحلة أساسية وهامة فى النقد المسرحى وهى نقد الإخراج .

فالمسرحية كما عرفناها نوع من الفن لا يتم ولا يتحقق إلا إذا تم إخراجها على خشبة المسرح فهو فن يراد به التمثيل لا القراءة ؟ وثقافة ناقد المسرحية لا تنحصر فى دراسته للنص المقروء وتتبع خصائصه والكشف عما فيه من قيم تتصل بفن التأليف المسرحى وحده بل يتعدى ذلك إلى دراسة الإخراج . والنظر فى العمل المسرحى بعد تقديمه للنظارة فى المسرح .

ونقد الإخراج يحتم على الناقد أن يدرس العلاقة بين النص المقروء والنص المنفذ أو النص الذى تم إخراجهم ومشاهدته . ومن هذه المقارنة يمكن الكشف عن فهم المخرج للنص وقدرته على تجسيد أفكار المزلف وتصويرها ، وإبراز الجو العام المسيطر على الرواية والهدف الأخير منها ثم اكتشاف قدرة المخرج على توجيه الممثلين وحسن اختيارهم ، ومعرفته بإمكانيات كل ممثل والاستفادة من هذه الإمكانيات ، كل بحسب الدور الذى يصلح له .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى المتصلة بنقد الإخراج فهى دراسة استخدام المخرج لجميع الوسائل التى استعان بها فى إخراجهم من ملابس ومناظر وأصوات وموسيقى وديكور وغير ذلك . وهذه بحاجة أولا إلى الإلمام بفن الإخراج ومعرفة الكثير من حيله وخفائيه .

وترجع أهمية هذه الناحية الأخيرة في أنها الوسيلة الحية لإيهام المتفرج أنه يعيش في الجور الطبيعي وأنه يشاهد قطعة حية من الحياة ، وأن كل ما يجري أمامه ليس تمثيلا وإنما هو عالم حى من الواقع . من أجل ذلك كان على المخرج أن يكون دقيقا في دراسة النص وعصره وشخصه ، ثم يحاول تجسيد هذا النص بحيث يطابق العصر الذى كتب فيه وبحيث ينطق بكل ملامح الحياة والبيئة ويضفى جوا طبيعيا على المواقف والحركة والأشخاص .

وعلى الرغم من أهمية هذه الناحية فى تقديم العمل المسرحى ونجاحه فإنه لا يجوز المبالغة فى استخدام هذه الوسائل المسرحية كما هو ملاحظ فى كثير مما نشاهد اليوم حتى لا يصرفنا المخرج بكل هذه المؤثرات عن تتبع الأثر المكتوب وحتى لا يطفى بمناظره ولوحاته على طبيعة المسرح الأساسية والاستمتاع بما فى هذه الطبيعة من أصالة فى التعبير .

على أننا ، فى نهاية هذا المقال ، يجب أن نشير إلى أن ما عرضناه من نقاط هنا ليست كل ما نراه هاما وضروريا ، بل هو عرض سريع لبعض الأصول التى يتحتم مراعاتها إذا أردنا أن نتصدى للمسرحية بالنقد . على أن من واجبنا أن ننبه إلى أن ناقد المسرحية ليس بحاجة أن يتناول كل هذه الأصول فى نقده ، فطبعى أن دراسة كهذه تحاول أن تضع الخطوط العامة أكثر من تحديد لها أمور بعينها ، فمن الجائز جدا لناقد المسرحية أن ينحصر نقده لها فى مسألة واحدة أو مسألتين ، وقد ينقد تأليفها وحده ، وقد ينقد إخراجها وحده ، وقد يسترعى إنتباهه قضية معينة تثيرها المسرحية أو تناقشها ، وقد يترك هذا كله ويهتم بناحية فنية تتصل بالبناء أو الشكل . فليس حتما على الناقد إذا تعرض لمسرحية ما أن يتناولها من جميع زواياها ، بل يكفيناه منه زاوية واحدة ، والمسألة ترجع إلى تسكييف الناقد

للموقف . ومبالغ اهتمامه بالناحية التي يريد التركيز عليها .
 وإذا كنا قد أطلنا فيما ينبغي للناقد من دراسات فما ذلك إلا لإيماننا بأن
 الفن المسرحي فن متشعب الاتجاهات، وملىء بالتطور، وغنى بالعناصر والأنواع،
 ووعى الناقد بهذا كله ضرورى حتى ولو كانت الزاوية التي سيتعرض لها فى
 نقده جزئية أو محدودة .

ويهمنا فى نهاية هذا البحث أن نشير إلى أن ما قدمه الأستاذ نبيل فرج فى
 دراساته لبعض المسرحيات المعاصرة يدعو إلى أن نشد على يديه بقوة فهو قد
 تعرض لكثير من المسرحيات التي تحتاج من دارسها إلى وعى كامل بالمذاهب
 الجديدة والمعاصرة ، وأنه على الرغم من صعوبة هذه المسرحيات قد أستطاع أن
 ينفذ إلى أعماقها ويلتقط أبرز خصائصها بعين واعية وإحساس بهذا الفن وإدراك
 لأفكاره الخطيرة فى تثقيف أجيالنا المعاصرة . ولقد أثارنى حقيقة فى دراسته لبعض
 النصوص العربية والأجنبية أثارنى باهتماماته البالغة بالروح التقدمية التي ينطوى
 عليه الأثر الفنى الذى بين يديه . كما هزنى إيمانه بنواحي الجمال وحرصه على
 تعقبها والسعى وراء مقوماتها الفنية .

على أن هناك ناحية أخرى فى ناقدنا الشاب وهى إيمانه بالقيم التي تسعى
 نحو التغيير تغيير حياتنا وإرساء دعائم جديدة لهذه الحياة ، والنظر بعين يقظة
 وساهرة إلى بناء جديد يتابع فيه بعين يقظة وساهرة سلامة التحول الاشتراكي فى
 بلادنا مؤمنا بأنه الطريق الوحيد للحياة الحرة التي نناضل جميعا من أجلها .

على أن نشاطه المستمر واندفاعه فى الطريق دائماً إلى الامام غير آبه
 بالعوائق والسدود سوف يكون أحد الدوامل الهامة فى أحراره لسبق طليعى
 فى مجال الدراسات النقدية والأدبية ،

ملحق

مسرحية الحفل السنوى

لأنطون تشيكوف

شخصيات المسرحية :

- ١ — أندريه اندريفيتش شيبوتشين .
(رئيس مجلس إدارة بنك التسليف التعاونى ، رجل فى مقتبل العمر ، يضع منظارا على إحدى عينيهِ) .
 - ٢ — تاتيانا أليكسييفنا Tatyana Alexyevna زوجته عمرها خمس وعشرون سنة .
 - ٣ — كوزما نيقولايفيتش هيرين . (صراف البنك رجل عجوز)
 - ٤ — ناستاسيا فيدوروفنا ميرتشكو تكين . (امرأة عجوز تلبس ثوبا فضفاضاً)
 - ٥ — أعضاء مجلس إدارة البنك .
 - ٦ — موظفون بالبنك .
- تجرى أحداث المسرحية فى بنك التسليف التعاونى فى مدينة (ن) .
- مكتب الرئيس — إلى اليسار باب يؤدى إلى قلم الحسابات . منضدتان للكتابة ، المكتب به أثاث يشعرك بأن الذى وضعه يريد أن يقنعك بأنه رجل ذواقه ، أكسية للمقاعد ، ستائر من الخمل ، زهور ، تماثيل ، سجاجيد ، تليفون ... الوقت ظهرا .

هيرين

(منفردا يرتدى حذاء مطر (يصرخ فى مواجهة الباب)
أرسلوا أحد الناس إلى الصيدلى ليشترى بثلاث بنسات قطرات من دواء
الفااليرا ، وأن يحضروا بعض الماء النقى إلى حجرة رئيس مجلس الإدارة ، هل

يتحتم على أن آمركم بذلك مائة مرة (يذهب إلى منضدة الكتابة) لأننى أكاد أسقط من الإرهاق ، لم أتوقف عن الكتابه منذ ثلاثة أيام بليلياها ، ولم تغمض لى عين لحظة واحدة ، وأوصل العمل هنا من الصباح إلى المساء ، وأواصل العمل فى المنزل من المساء حتى الصباح (يكبح) وأشعر بالمرض فى كل أجزاء جسمى ، أرتعد وتلتابى الحمى ، وأسعل وتؤلى ساقاى ، ولا يفارق عيني منظر النقط والحروف من كل شكل ونوع (يجلس) .

وفى الاجتماع العام اليوم سيقف رئيس مجلس الإدارة ، ذلك الحمار الدعى الذى لا قيمة له ليقرا التقرير ... « ان مصرفنا اليوم وفى المستقبل ... » (يتهدد ويكتب) اثنين ... واحد ... ستة ... صفر ... ستة ... انه يريد أن يظهر بمظهر البراعة فيتحتم على أن أجلس أنا هنا ، وأن أعمل من أجله كالعبد الأجير ، أما هو فلن يفعل أكثر من أن يضيف إلى ما أكتب بضع لمسات شاعرية ... ويتركنى أعمل أياما متواصلة فى جميع الأرقام ... فليسأل الشيطان جلده (يستمر فى عملية الإحصاء) لا أستطيع أن أطبق ذلك الرجل (يكتب) واحد ... ثلاثة ... سبعة .. اثنين ... واحد ... صفر ...

لقد وعدنى أن يكافئنى على عملى ، لذا انتهى كل شيء على ما يرام اليوم ، وإذا أفلح فى خداع الجمهور ، وعدنى بوسام ذهبى ومكافأة قدرها ثلاث مائة روبل ، سنرى .. (يكتب) ولكن إذا لم أحصل على شيء مقابل تعي هذا فانتهى لنفسك يا حضرة الرئيس .. اننى رجل مندفع ... وإذا ما استشرت فقد أقدم على شيء ... نعم ... (تسمع أصوات استحسان من خلف الكواليس ويرد عليها شيبوتشين قائلا : « شكرا - شكرا أنا ممنون » ثم يدخل شيبوتشين مرتديا ثياب السهرة مع رباط رقبة أبيض وفى يده ألوم قدم إليه منذ لحظة) .

- ٢٥١ -

شيدوتشين

(واقفاً عند الباب وناظراً إلى قلم الحسابات) .

لأننى سأحتفظ بهذه الهدية التى قدمتموها إلى أيها الزملاء ، سأحتفظ بها حتى يوم موتى ، ذكرى لأسعد أيام فى حياتى ... نعم أيها السادة لأننى أشكركم (يلوح إليهم بقبلة ، ويتجه نحو هيرين) يا صديقى العزيز كوزمانيتولا يفتش (يدخل عليه بعض الكتبة من وقت لآخر لإمضاء بعض الأوراق ثم يخرجون)

هيرين

(يهب واقفاً) إن لى الشرف أن أهتلك يا صديقى أندريه اندريفتش بمناسبة الذكرى الخامسة عشرة لتأسيس مصرفنا هذا ، وأتمنى أن ..

شيدوتشين

(يضغط على يديه بحرارة) أشكرك يا صديقى ... أشكرك ربما كان من الواجب تمجيداً لهذه المناسبة العظيمة ، وابتهاجا بهذا الحفل السنوى أن يقبل كل منا الآخر (تقبيل) لأننى سعيد جداً .. جداً ... أشكرك على اجتهادك فى عملك ... أشكرك على كل شئ ... إذا كنت قد أدت شيئاً نافعا أثناء عملى رئيساً لمجلس الإدارة فإننى مدين به قبيل كل شئ إلى زملائى (يتنهّد) نعم يا صديقى ، خمسة عشر عاماً .

خمس عشرة عاماً شهيرة .. شهيرة كشهرة اسمى شيدوتشين (باهتمام) على فكرة كيف حال التقرير أرجو أن يكون فى طريقه إلى النهاية ..

هيرين

نعم لم يبق لى غير خمس صفحات .

- ٢٥٢ -

شيبوتشين

عظيم ، إذن سيكون جاهزا قبل الساعة الثالثة بعد الظهر .

هيرين

أستطيع إتمامه إذا لم يعقني عائق ، فإن ما تبقى منه قليل .

شيبوتشين

رائع... رائع... كروعة اسمى شيبوتشين... سيعقد الاجتماع العام في تمام الساعة الرابعة اسمع يا صديقتى العزيز... دعنى أمر على النصف الأول من التقرير... أسرع... اعطنى إياه (يأخذ التقرير) لأننى أتوقع أشياء عظيمة من هذا التقرير... انه الصاروخ الذى ينطلق الصاروخ العظيم كهظمة اسمى شيبوتشين (يجلس ويقرأ التقرير) (لأننى مرهق إرهاقا فظيما ، فقد أصابتنى ليلة الأمس آلام النقرس ، وعلى الرغم من ذلك فقد انقضت الصباح كله أجرى فى كل مكان لأنجز بعض الأعمال ثم بعد ذلك استقبالات رائعة مشيرة إنه شيء يضائق لأننى متعب ...

هيرين

(يكتب) اثنين ... صفر ... ثلاثة ... تسعة ... اثنين... صفر . إن الأرقام تهتز أمام عينى ... ثلاثة ... واحد ... ستة ... أربعة ... واحد خمسة (تسمع أصوات آلة العد) .

شيبوتشين

وثمة منغص آخر ، فقد جاءنى زوجتك هذا الصباح واشتكت إلى منك مرة أخرى ، لقد قالت لى إنك جريت وراءها أنت وشقيقتها بالأمس

— ٢٥٣ —

وفي يدك سكين تهددها بها... كوزما نيكولافيتش ماذا تنتظر بعد هذا .
ايه ... تكلم .

هيرين

(بحرارة) يا أندريفتش ، إننى سأتناسر تمجيذا لهذا الحفل العظيم ، أن
أسألك معروفا ، وأن أرجوك رجاء حارا ، حتى ولو من أجل خدمتى هنا
كالعبد ، ألا تتدخل فى شئون أسرتى ، أرجوك .

شيبوتشين

(يتنهد) إن لك طبعاً غريباً يا كوزما نيكولافيتش ، إنك شخصية محترمة
وممتازة ولكنك مع النساء تتصرف كالبهلولان ، إننى لا أدرى لماذا تكرههم
هذا الكره .

هيرين

وأنا لا أدرى لماذا تحبهم أنت هذا الحب (فترة صمت)

شيبوتشين

لقد قدم لى موظفو المكتب منذ لحظة ألبوما من الصور ، وسمعت أن
أعضاء مجلس الإدارة سيقدمون لى خطابا ووعاء من أوعية الشراب (ياحب
المنظار الذى يضعه على عينه) إن هذا رائع رائع روعة اسمى شيبوتشين
كل شيء يسير سيرا حسنا — لا بد لنا من شيء من براعة العرض من أجل
المصرف ، استمع لى أيها الشيطان ، إنك من غير شك واحد منا وانت تعرف
كل شيء عن الموضوع ، ولن أذيع سرا إذا قلت لك لى أنا الذى الفت
الخطاب الذى سيقدمونه لى ، وأنا الذى اشتريت هذا الوعاء الفضى ، وقد
كلفنى الغلاف الذى سيوضع فيه الخطاب خمسة وأربعين روبلا ، ولكن كان

علينا أن نصنع ذلك ، فلو تركنا الأمر للمدعوين لما فكروا هم في تقديم شيء (يتلفت حوله) والآن فنلق نثارة على المكان كله ... أليس جميلا ... أن زملاءنا هنا في المصرف قد أطروا فكرة تلميع مقابض الأبواب ، واستحسنوا أن يرتدى موظفو المكتب رباط رقبة خاصا بهذه المناسبة ، وإن نوقف على مدخل المصرف بوابا فخمة الهيئة ، ولكن إن نصنع شيئا من هذا يا صديقي ، لن نصنع شيئا من هذا ، فإن تلميع مقابض الأبواب ووضع رجل ضخم الجثة على الباب ليس بالأمر الهام ، إننى قد أكون فى بيتى رجلا جلفاً ، وقد أتناول طعامى وأنا م كما يفعل الخنازير ، وأسرف فى الشراب حتى أفقد وعيى ...

هسرين

أرجو أن تكشف عن هذا ياسيدى فإن فيه تعريضا بشخصى .

شيدوتشين

لا أحد يعرض بشخصك يا كوزما ، يا لك من صاحب مزاج حاد ... لقد كنت أقول إننى قد أكون فى بيتى رجلا جلفا أو محدث نعمة ، وأن أسمح لعادق بالانطلاق ، أما هنا فإن كل شيء ينبغى أن يكون وقورا ، إننا هنا فى المصرف ، إن كل جزيئة هنا يجب أن تكون معبرة وملفتة للأنظار .

(يلتقط قصاصة ورق من على الأرض ويلقى بها فى المدفئة) إن الشيء الذى أفخر به هو أننى رفعت من سمعة هذا المصرف ، إن السمعة شيء عظيم عظمة اسمى شيدوتشين (يتفحص هسرين) إن هيئة المساهمين قد تأتى إلى هنا فى أى لحظة وأنت ما زلت ترتدى هذا الحذاء وتضع حول رقبتك هذا اللفراع ، وما زالت عليك هذه الجاكطة القصيرة التى لالون لها ، كان يجدر بك أن ترتدى ثياب السمرة ، أو تلبس السترة السوداء الرسمية لهذه المناسبة .

— ٢٥٥ —

هيرين

إن صدحتي أغلى عندي من مساهميك ... إننى أشكو من التماسك فى كل ناحية .

شليو تشين

(فى قلق متزايد) (لكن يجب أن تكون لديك هذه الثياب ... إن ذلك غير لائق ... إنك ستكون سببا فى إفساد النظام .

هيرين

إذا دخلت الهيئة فباستطاعتى أن أتوارى عن الأنظار ليس للموضوع كل هذه الأهمية ... (يكتب) سبعة ... واحد ... سبعة . اثنين . واحد . خمسة صفر . اننى أكره غير اللائق من الأشياء ... سبعة .. اثنين .. تسعة (تسع أصوات آلة العد) (إننى لا أطيق الأشياء غير اللائقة فقد كنت تحسن صنعها لو أنك لم تدع إلى هذه الحفل نساء على الإطلاق ...

شليو تشين

ياله من كلام فارغ .

هيرين

إننى أعرف ستسمح لعدد كبير ممنه ، ستسمح بما يملأ صالة عرض كبيرة ، إننى فقط أريد أن أنبهك سوف يفسدن عليك كل شيء ، إنهن سبب المصائب ومصدر الشقاء .

شليو تشين

بالعكس تماما ، إن مجتمع النساء خليق أن يرفع الروح المعنوية و يبعث السرور إلى النفس .

هـ-يرين

نعم ، إن زوجتك مثقفة ثقافة عالية فيما أعتقد ، ولكننا مع ذلك تفوهت يوم الاثنين الماضي بما صدمنى صدمة قوية ، لم أستطع أن أنخلص من آثارها لمدة يومين كاملين ، فعلى حين غرة ، وأمام بعض الغرباء انفجرت قائلة « هل صحيح أن زوجى قد اشترى أسهم الدرايز كوبرازكى - Dryazhko Pryazahky التى هبطت أسعارها ؟ آه ! إن زوجى مشغول جدا من أجل هذه الصفقة ، تقول ذلك أمام الغرباء ! لآى سبب تريد أن تكون صريحا معهم لا أدرى ؟ هل تريد منهم أن يوقعوك فى مشاكل ؟

شيبوتشين

كنى ! كنى ! إن ذلك محزن ولا يليق بما نحن مقبلون عليه من حفل ... على فكرة لقد ذكرتنى (ينظر فى ساعته) إن زوجى الحبيبة قد حان موعد حضورها ، وقد كان ينبغى على أن أذهب لاستقبالها على المحطة ، مسكينة ... ليس لدى وقت كاف كما أئنى متعب ، أقول لك الحقيقة لئنى لست فرحا لحضورها ... صحيح أئنى مسرور ولكن كنت أكون أكثر سرورا لو أنها بقيت يومين آخرين عند أمها ، لئنا ننتظر منى أن أقضى الاسبعة كلها معها فى نفس الوقت الذى رتبنا فيه الأمر لرحلة قصيرة بعد حفل العشاء (يرتعش) هاأنذا أرتعش مقدما ، إن أعصابى متوترة توترا شديدا وقد انفجر فى بكاء شديد لأقل إثارة ، كلا لا بد أن أكون متماسكا تماسك اسمى شيبوتشين .

(تدخل تاتيانا إليكسينا) ، ترتدى معطف مطر وتعلق على أحد كتفها
حقيقية صغيرة) .

— ٢٥٧ —

(تاتيانا)

حبيبي (تجرى إلى زوجها ... يتعانقان في قبلة طويلة) لقد كنا في سيرتك منذ لحظة .

تاتيانا

(في نفس لاهت) هل افتقدتني يا حبيبي ؟ هل أنت بخير لم أذهب إلى المنزل بعد ! لقد جئت من المحطة إلى هنا مباشرة إن جمعتي مليئة بالآخبار . لا أستطيع أن أنتظر إنني لم أترك مامعى من أشياء في الخارج ، إنني فقط أردت أن أمر عايكم دقيقتين (إلى هيرين) كيف حالك يا كوزما نيقولا فيتش (إلى زوجها) هل كل شيء في البيت على ما يرام ؟

شيبورتشين

نعم كل شيء على ما يرام ، إن صحتك قد تحسنت في هذا الأسبوع يا تاتيانا وبدت عليك علامات السمّة . . هيه كيف كانت الرحلة هل تعبت في السفر ؟

تاتيانا

كانت رحلة عظيمة ، ماما وكاتيسا يرسلان إليك جبهما ، وقد كلفني فاسيلي أندرية فيتش أن أقبلك نيابة عنه (تقبله) وخالتي أرسلت إليك علبة من المربي كلهم غاضبون منك لعدم الكتابة ، وزينا أرسلت إليك معى هذه القبلة (تقبله) آه لو عرفت ما حدث آه لو عرفت ؟ أنا صحيح خائفة . . خائفة أن أخبرك بما حدث أوه شيء فظيع شيء فظيع ولكنى أرى في عينيك أنك لست سعيدا برويتى .

— ٢٥٨ —

شيمو تشين

على العكس تماما . . يا حبيبي (يقبلها) .

(هيرين يكبح بغضب)

تاتيانا

(تنهد) آه مسكينة كاتيا . . لأنني متألّمة من أجلها متألّمة أشدّ الألم .

شيمو تشين

لأنه موعد الحفل السنوى اليوم يا حبيبي ، وقد تحضر هيئة المساهمين فى أى لحظة وأنت لم ترتدى ثيابك بعد .

تاتيانا

صحيح ؟ الحفل السنوى ؟ ألف مبروك لأننى أتمنى لكم . . . إذن فسيقام الحفل هنا الليلة ؟ وسيدعى الناس إلى العشاء . . أوه لأننى مسرورة لذلك . . هل تذكر هذا الخطاب العظيم الذى أعدده للمساهمين والذى صرفت فى إعداده وقتنا طويلا ؟ هل سيقروا به لك اليوم ؟

(هيرين يكبح بغضب)

(مرتبكا) إننا لا نتحدث عن هذه الأمور يا حبيبتي ، فى الحقيقة . . يحسن أن تذهبنى إلى البيت .

تاتيانا

حالا . . بعد دقيقة واحدة . . سأخبرك عن كل شيء ثم أذهب بعدها . . سأحدثك عن القصة كلها من أولها . . عندما ودعتنى على المحطة كنت

أجلس كما تتذكر ، إلى جانب تلك السيدة البدينة ، وبدأت أقرأ ، لأننى كما تعلم
لا أحب التحدث فى القطار ، فكشيت على هذه الحالة أقرأ حتى فأتت ثلاث
محطات وأنا لم أنفوه بكلمة واحدة لأى إنسان ، ثم هبط الليل وهبطت معه
الأحزان ، وانتابتنى أفكار سوداء كان يجلس أمامى شاب فى مقتبل العمر لا بأس
به ، أسمر الشعر ، وسيم الطامة ، فدخلنا معا فى حديث ثم دخل علينا ضابط
بحرى وطالب (ضحك) أخبرتهم أننى لست متزوجة ... ولا تسلم عما كان
من غزل ... اخذنا نحدث حتى منتصف الليل ، والشاب الأسمر الشعر يغمرنا
بمحكاياته المضحكة ، واستمر الضابط البحرى فى الغناء .. وضحك حتى كادت
ضلوعى تتمزق وعندما اكشف الضابط ، آه من هؤلاء الضابط البحرىين ، عندما
اكشف بطريق الصدفة ان اسمى تاتيانا ، هل تعرف ماذا غنى ؟ (تغنى فى
صوت عميق) أوينجين لن أخفى عنك أننى أحب تاتيانا لدرجة الجنون .
(ضحك)

(هيرير يكبح بغضب)

شيموتسين

ولكن ياتانيوشا Tanysha لنسا نعطل كوزما نيقولافيتش اذهبي إلى
البيت يا حبيبتي وأكملى لى القصة فيما بعد .

تاتيانا

لاتخف .. لاتخف .. دعه يسمع .. إنها قصة مسلية . وسأنتهى منها فى
لحظة .. جاءت سيربوزا تستقبلنى على المحطة ، وكان معها شاب ، مفتش ضرائب
فما أعتقد ، لا بأس به أبدا ، لطيف جدا ولقد أحببت عينيه بالذات ، قدمته
إلى سيربوزا ، وركبنا معه العربى وكان الطقس بديعا ..

(تسمع أصوات خلف الكواليس ، لا تستطيعين . . . لا تستطيعين . . .
 ماذا تريدین ؟ ، ثم تدخل مدام ميرتشكين (مدام ميرتشكين Mertchutkin
 في مدخل الباب) .
 (تدفع الكنبه بعيدا) .

ما هذا ؟ لماذا تمسكون بي هكذا ؟ لاني أريد مقابلة الرئيس (تتقدم حتى
 تقترب من شيبوتشين) إن لي الشرف يا صاحب السعادة . إن اسمي ناستاسيا
 فيودوفنا ميرتشوتكين زوجة سكرتير إحدى القرى .

شيبوتشين

ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك ؟

مدام ميرتشكين

تعلم يا صاحب السيادة ، أن زوجي سكرتير القرية . ميرتشكين ، قد مرض
 من خمسة أشهر ، وبينما هو راقد في سريره بين يدي الأطباء إذا هو يفصل من
 خدمته لغير ما سبب يا صاحب السيادة . . . لغير ما سبب . . . وعندما ذهبت
 لأقبض مرتبه وجدتهم ، ولا تؤاخذني يا صاحب السيادة ، وجدتهم قد
 خصموا منه ٣٤ روبل و ٣٥ كوبك .

ولما سألتهم لماذا هذا الخصم ، قالوا لقد اقترضنا من نادي الأرباح الثنائية
 وأن الموظفين الآخرين قد ضمنوه في هذا المبلغ كيف حدث هذا ؟ كيف
 يمكن لزوجي أن يستدين هذا المبلغ دون موافقتي ؟ ليست هذه هي الطريقة التي
 تبت بها الأمور يا صاحب السعادة ؟ لاني امرأة فقيرة أستعين على الحياة بتأجير
 بعض حجرات يتي . . لاني امرأة ضعيفة . . لا عائل لي الجميع سيئون معاملتي
 ولا أجد كلمة طيبة من احد .

— ٢٦١ —

شيبوتشين

(يأخذ الالتباس المكتوب من يدها ويقرأه واقفا)

تاتيانا

(إلى هرين) لا بد أن أقص عليك القصة من بدايتها ، فى الأسبوع الماضى استلبت لجأة رسالة من والدتى ، كتبت إلى تقول إن السيد جرانند لفسكى Crandilvusky تقدم لخطبة شقيقتى كاتيا ، شاب ممتاز ومتواضع ولكن بدون عمل أو وظيفة محددة ، وكانت كاتيا تجاريه من سوء حظها وتبدو شديدة الاتصال به ، فماذا تصنع أى ؟ كتبت إلى أن أحضر فى الحال وأن أستخدم سلطانى فى التأثير على شقيقتى .

هيرين

(بفظاظة) أرجوك . لقد قطعت على تفكيرى ... أخذت تتحدثين عن ماما وعن كاتيا ، وأخذت أنا أفقد الأعداد ولا أعرف ماذا أصنع ؟

تاتيانا

أمشغول إلى هذا الحد ؟ إذا تحدثت إليك سيده فينبغى أن تضعى إليها ؟ لماذا أنت مهموم اليوم ؟ هل وقعت فى حب ؟ (تضحك) .

شيبوتشين

إلى مدام مرشيكين

اسمعى لى يا مدام مرشيكين أن أسألك ما هذا ؟ لئنى لا أكاد أفهم شيئا عن هذا الموضوع .

- ٢٦٢ -

تاتيانا

لأنك تحب آهاه لقد أحمر وجهه من الخجل .

شيبوتشين

(إلى زوجته تانوشا) اذهبي إلى قلم الحسابات أرجوك دقيقة واحدة
يا حبيبتي ولن أغيب عليك .

تاتيانا

حسنًا سأذهب . (تخرج) .

شيبوتشين

لا أستطيع أن أفهم شيئًا ، الظاهر أنك ضللت طريقك وأخطأت المكان
يا سيدتي ، فإن التماسك هذا لا صلة لنا به على الإطلاق ، يحسن أن تتقدمي بطلب
إلى المكان الذي كان فيه زوجك .

مدام ميرتشسكين

لماذا يا سيدى العزيز ؟ لقد ذهبت إلى خمس أماكن قبل أن أجيء إلى هنا
ولم يقبل واحد في كل هذه الأماكن أن يأخذ منى الالتماس حتى كدت أفقد
رأسى وأجن ، ولكن زوج ابنتى بوريس ماتفييتش Boris Matvyitch بارك
الله فيه ، قد نصحنى أن أحضر إليك ، قال لى : اذهبي إلى السيد شيبوتشين
يا أمى ، إنه صاحب نفوذ ويستطيع أن يصنع كل شيء ساعدنى يا صاحب
السيادة .

شيبوتشين

لا نستطيع أن نصنع لك شيئًا يا مدام ميرتشسكين ، أرجو أن تفهمى

زوجك كما أرى ، كان يخدم فى القسم الطبى بالجيش ، وهذه المؤسسة التى نحن فيها الآن مؤسسة تجارية بحتة إننا الآن فى مصرف ، أنا متأكد أنك تفهمين ما أقول .

مدام ميرتشسكين

يا صاحب السيادة ، إن معى شهادة طبية تثبت أن زوجى كان مريضاً ، هذه هى ، تعطف يا صاحب السيادة وألق عليها نظرة .

شيبوتشين

(بقلى) إننى أصدقك . أصدقك تماماً ، ولكنى أكرر أن الموضوع لا شأن لنا به على الإطلاق .

(تسمع ضحكات تاتيانا اليكسفينيا خلف الكواليس ثم تسمع ضحكات رجل بعد ضحكاتها مباشرة) .

شيبوتشين

(ناظراً إلى الباب) إن تاتيانا تعاكس الكتبة وتعطلم هناك (مدام مرتشسكين) إن ذلك غريب وعجيب حقيقة ، أن زوجك بالتأكيد لابد أن يعلم إلى أى مكان يقدم طلبه هذا .

مدام ميرتشسكين

أنه لا يعرف شيئاً يا صاحب السعادة ، إنه لا يردد غير جملة واحدة د مش شغلك اطلعى بره ، وهذا هو كل ما أستطيع أن أظفر به منه .

شيبوتشين

أقول مرة أخرى يا سيدتى إن زوجك كان يعمل فى القسم الطبى بالجيش وهذا مصرف ، مؤسسة تجارية بحتة .

— ٢٦٤ —

مدام ميرتشتكين

نعم ... نعم ... نعم .. لأننى أفهم ذلك يا سيدى ومن أجل هذا أرجوك
يا صاحب السعادة أن تكلمهم أنت أن يدفعوا لى خمسة عشر روبل على الأقل
فلا مانع عندى أن يدفعوا إلى جزءا من الحساب .

شيبوتشين

(يقند) أف ... أف .

هيرين

يا أندريه اندريفتش لأننى بهذه الطريقة لن أنتهى من هذا التقرير .

شيبوتشين

دقيقة واحدة (إلى مدام ميرتشتكين) ليس هناك من وسيلة لإفساعك ...
أرجوك أن تفهمى ، إن تقديم طلبك إلينا هنا شىء غريب .. لأنه أشبه شىء بمن
يقدم طلب طلاقه من زوجته إلى اجرة خانة او إلى مجلس تقييم المعادن .
(طرق على الباب) يسمع صوت تاتيانا تقول :
اندرية ... هل أستطيع أن أدخل) .

شيبوتشين

(يصرخ) انتظرى قليلا ... دقيقة واحدة يا حبيبتى (إلى مدام ميرتشتكين)
يا سيدتى لأنك لم تحصلى على ما تستحقين ... هذا صحيح ولكن ما شأننا نحن ؟
وعلاوة على ذلك يا سيدتى إن اليوم يوم الاحتفال السنوى لنا مشغولون
وينتظر أن يدخل علينا أى إنسان فى أى لحظة ... عن لذنك ...

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السعادة ، كن رحيما بامرأة وحيدة مهملة ... امرأة ضعيفة عاجزة وعليها مسؤوليات جسيمة ستقضى على مستقبل ... إن بيني وبين من يسكنون عندى قضايا فى المحكمة ... وعلى أن أقوم على شؤون زوجى ، وأن أنهض بأعباء المنزل ، هذا فضلا عن أن زوج ابنتى عاطل ولا يجد عملا .

شيو تشين

يا مدام ميرتشتكين ... لا ... هذا يكفى ... أرجوك ... لأننى لا أستطيع أن أتكلم معك بهذا ذلك ... إن رأسى يدور لأنك تعطلين أعمالنا ، وتضيعين الوقت ... (يتندد ويقول من جانب المسرح) إن هذه السيدة معتوهة ... لأننى واثق أنها معتوهة ثقتى باسمى شيوتشين (إلى هيرين) اسمع يا كوزما نقولا فنتش أرجوك أن توضح الأمر للسيدة ميرتشتكين (يشير إليها بيده ثم يخرج من المكتب) .

هيرين

يذهب إلى مدام ميرتشتكين فى (تقطيب وجه حزم) ماذا أستطيع أن أصنع لك ؟

مدام ميرتشتكين

لأننى امرأة ضعيفة ... عاجزة ... لا تنظر إلى مظهرى الخارجى فإنه يبدو لك منه أننى قوية .. ولكن إذا فذتشتى من الداخل فلن تجد فى شبرا واحدا سليما ، لأننى قلما أستطيع الوقوف على قدمى .. كما أننى فقدت شهيتى لقد تعاطيت فنجال القهوة هذا الصباح وأنا لا أشعر له بأى طعم .

— ٢٦٦ —

هيرين

لأننى أسألك ماذا أستطيع أن أصنع لك؟

مدام ميرتشتكين

أسألكم أن يدفعوا لى خمسة عشر روبلا يا سيدى على أن أحصل على الباقي فى

غضون شهر

هيرين

ولكنك قد عرفت الآن فى كلمات واضحة غاية الوضوح أن هذا مصرف
(يعنى بنك).

مدام ميرتشتكين

نعم .. نعم .. ولذا كنت ترى من الضرورى أن أقدم شهادة طبية فلا
مانع عندى .

هيرين

هل فى رأسك مخ يا سيدتى أم ماذا ؟

مدام ميرتشتكين

يا عزيزى أنا أسألك عن حقى .. لا أطمع فى مال أحد .

هيرين

لأننى أسألك يا سيدتى هل فى رأسك مخ ؟ هذا هو السؤال لأننى سأحكم
سأعاقب إذا طال كلامى مـك .. لأننى مشغول (يشير إلى الباب) لأننى
بالخروج يا سيدتى ... أرجوك ...

— ٢٦٧ —

مدام ميرتشتكين

(بدهشة) ولكن النقود . أين النقود ؟ .

هيرين

الحقيقة يا سيدتي أن الذى تحملينه فى رأسك ليس مخا . إنه هذا ...
(يضرب بأصبعه على المنضدة ثم على جبهته) خشب ...

مدام ميرتشتكين

(وقد أهينت) ماذا تقول ؟ لا ... لا ... ان مثل هذه اللهجة تخاطب بها
زوجتك ... ماذا تظن ... إن زوجى سكرتير قرية ... افتح عينيك .

هيرين

(مثيرا إياها وفى صوت هادىء) اخرجى ...

مدام ميرتشتكين

اسكت ... اسكت ... اسكت . إنك لا ترى من أنا

هيرين

(فى صوت منخفض) إذا لم تتركى الحجرة فى هذه اللحظة سأنادى البراب
أخرجى ... (يدفعها) .

مدام ميرتشتكين

لن أتحرك خطوة واحدة . لأنى لست خائفة منك . فقد مرت على هذه
الاشكال من قبل ... أيها العترب .

هيرين

لأنى لا أعتقد أنى قابلت أسوأ من هذه امرأة فى حياتى ... اف ... لأننى

أشعر بالدوار (يتنفس بصعوبة) لأننى أقول لك سرّة أخرى إذا لم تغادرى
الحجرة أيتها الحيزبون اللعينة ، فإننى سأطحنك ثم أحولك إلى عجينة ... إن لى
طبعا شريرا ... فقد تصابين منى بالعرج ... لأننى قد ارتكبت جريمة .

مدام ميرتشيتكين

إن من ينبج كثيرا لا يعرض ... لأننى لا أخافك فقد شاهدت كثيرين من
أمثالك .

هيرين

(فى يأس) لأننى لا أقوى على منظر هذه المرأة ... لأننى أشعر بالمرض ...
لا أستطيع أن أتحمّل هذا ، (يذهب إلى المنضدة ويمس عليها) لأنهم أطلقوا
حظيرة النساء فى هذا المصرف ، لأننى لا أستطيع أن أتم التقرير ... لا أستطيع .

مدام ميرتشيتكين

لأننى لا أسأل عن أموال الناس وإنما أسأل عن مالى أنا ... عما أستحقه
قانونا ياله من رجل لا ينجل ، يجلس فى مكتب عام كهذا وهو يرتدى حذاء
مطر ... ياله من أحق .

(يدخل شيبوتشين وتاتيانا اليكسينفنا) .

تاتيانا

(وهى تتبج زوجها) ذهبت فى المساء إلى حفل فى برزنيتسكى Berezhnitsky
وكانت كاتيا تلبس ثوبا أزرق خفيفا من الفوال له عنق منخفض وكان يناسبها
تماما ، وقد رفعت شعرها إلى أعلى ، لقد صففت لها شعرها بنفسى ، وبعد أن
ارتدت ثوبها وصففت شعرها كانت تبدو آية فى الجمال .

— ٢٦٩ —

شيپوتشين

(وقد بدأ يشعر بصداغ نصفى) نعم ... نعم ... آية فى الجمال لانهم
قد ياتون هنا فى أى لحظة .

مدام ميرتشكين

يا صاحب السيادة .

شيپوتشين

والآن ماذا ؟ (فى تخاذل وياس) ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك .

مدام ميرتشكين

يا صاحب السيادة ... ان هذا الرجل الجالس هناك (مشيرة إلى هيرين)
هذا الرجل أشار إلى المنضدة بيده ثم بعد ذلك أشار إلى رأسه . لقد كلفته ان
يتولى موضوعى فإذا هو يرغى ويزيد ويقول كل أصناف الأشياء لأننى مرأة
ضعيفة عاجزة .

شيپوتشين

حسنًا ياسيدتى سأتولى أنا الموضوع بنفسى وسأأخذ الاجراءات اللازمة
تفضلى اخرجى الآن ... وأراك فيما بعد آه آلام النقرس تعاودنى .

هيرين

(يذهب على مهل إلى شيپوتشين) يا اندريه اندريفتش ... ارسل فى استدعاء
البواب ودعه يقذف بها إلى الخارج انها أبعد ما تكون عن الدوق .

شيپوتشين

(فى فزع) لا ... إنها قد ترسل صراخا مرعبا ، وبالتقرب منا فى نفس البناء
سكان كثيرون .

— ٢٧٠ —

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة

هيرين

(في صوت باك) إن على أن أنهى هذا التقرير ... لن أنتهى منه قبل الوقت المحدد . (يعود ثانية إلى مقعده) لا يمكن أن أتمه .

مدام ميرتشتكين

متى سأقبض النقود يا صاحب السيادة ... لأننى أحتاج إليها اليوم .

شيبورتشين

(جانبا باحتقار) يا لها من امرأة سيئة (اليها بلطف) يا سيدتى ، لقد قلت لك إن هذا مصرف ، إنه مؤسسة تجارية خاصة .

مدام ميرتشتكين

اصنع معى معروفا يا صاحب السيادة ، كن والدا لى ، إذالم تكن الشهادة الطبية كافية ، فإننى أستطيع أن أقدم وثيقة من البوليس .. قل لهم يعطونى النقود ؟

شيبورتشين

(يتنهد بألم) أف .

تاتيانا

(إلى مدام ميرتشتكين) يا أمى لقد قالوا لك إنك تعطالينهم عن العمل ، إن ذلك سخييف منك ... سخييف فى الحقيقة .

مدام ميرتشتكين

يا حسنائى الجميلة ... لأننى لا أجد أحدا يتف إلى جانبى ... إن المسألة قد

— ٢٧١ —

تتطور معي فلا أستطيع أن أشرب أو أطعم شيئا ... لقد تعاطيت هذا الصباح
فنجالا من القهوة ولم أشعر له بأى طعم .

شيدوتشين

(إلى مدام ميرتشتكين وقد نال منه التعب والإعياء) كم من النقود
تريدين .

مدام ميرتشتكين

أربعة وعشرين روبلا وستة وثلاثين كوبك Kopeck

سيبوتشين

حسنا (يخرج من جيبه ورقة من فئة الخمسة والعشرون روبلا ويناولها)
هذه خمسة وعشرون روبلا خذها وتفضلي ؟
هيرين يكبح بغضب .

مدام ميرتشتكين

أشكر لك فضلك يا صاحب السيادة (تضع النقود في جيبها) .

تاتيانا

تجلس (إلى جوار زوجها) لقد حان الوقت للذهاب إلى المنزل (تنظر في
ساعتها) ولكنني لم أتم قصتي ، إن بقية القصة لن تأخذ مني دقيقة واحدة ،
وبعدها سأذهب إن شيئا فظيلا حدث ! قلت لك ذهبنا إلى حفل في البرزينسكي
كان كل شيء يدور إلى البهجة ولكن لم يكن هناك شيء غير عادي ، لقد كان
جرندلفسكي Grandilevsky صديق كاتيا موجودا طبعاً ، كنت قد تحدثت مع
كاتيا عن كل شيء ، وبكيت لها ، واستخدمت كل وسائل التأمير ، وكان
جرندلفسكي قد دعا كاتيا إلى الخروج معه في هذه الليلة منفردين ولكنها رفضت

وعندئذ اعتقدت أن كل شيء قد تم كما تهوى ، وأننى قد حققت لآلى الراحة ،
وأننى أنقذت كاتيا وأحسست أننى أستحق بعد ذلك أن أستريح ، ترى ماذا
حدث بعد هذا ؟ قبل العشاء بلحظاب كنت أمشى أنا وكاتيا فى الحديقة ...
وفجأة ... (باضطراب) وفجأة ... سمعنا طلقاً نارياً . كلا ... لا أستطيع
أن أتكلم ... (تخفى وجهها بمنديلها) كلا ... لا أستطيع .

شيبوتشين

(يتنهد) أ ف .

تاتيانا

(تبكى) جرينا نحو الصوت ... وهناك ... وهناك كان يرقد جرنديفسكى
وفى يده مسدس .

شيبوتشين

لا ... لم أعد أتحمل ... لم أعد أتحمل ... ماذا تريدن به كل هذا ؟

مدام ميرتشسكين

يا صاحب السيادة ألا يمكن أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟

تاتيانا

(تبكى) لقد صوب مسدسه إلى رأسه ... وهنا سقطت كاتيا ... مغشى
عليها مسكينة كاتيا . كان يرقد هناك خائفاً خائفاً جداً ثم سألنا أن نستدعى له
الطبيب . وفى الحال جاء الطبيب وأنقذ المسكين .

مدام ميرتشسكين

يا صاحب السيادة ألا يمكنك أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟

— ٢٧٣ —

شبيرو تشين

لا ... إن هذا لا يحتمل ... إن هذا فرق الطاقة (ييكى) لم أعد أحتمل
(يرفع كلتا يديه إلى هيرين يستنجد به فى يأس) أخرجها .
أخرجها ... أتوسل إليك .

هيرين

(ذاهبا إلى تيانا) أخرجى .

تشيبوشين

ليست هذه ... بل تلك ... لأنها امرأة فظيعة ... (يشير إلى مدام ميرتشكين)
أعنى هذه .

هيرين

(لم يفهم ويتجه إلى تاتيانا) أخرجى (يدفعها) أخرجى .

تاتيانا

ماذا ؟ ما الذى تحاول أن تصنعه ؟ هل فقدت عقلك ؟

شيبوشين

إن هذا فظيع ... لقد انتهيت ... أطردها ... أطردها ...

هيريز

(إلى تاتيانا) أخرجى وإلا حطمتك ... ومزقت لحمك تمزيقا ... لأننى
سأرتكب عملا إجراميا .

تاتيانا

(تجرى منه وهو يجرى خلفها) كيف تجرؤ ... إنها المخلوق الوقع (تصرخ)
أندريه ... أنقذنى يا أندريه .. (تصرخ صراخا مروعا) .

— ٢٧٤ —

شيليو تشين

(يجرى وراءهما) أتركها ... أتوسل إليك ... لنقذنى .

هيرين

(يطارد مدام ميرتشتكين) أخرجى ... اقبض عليها ... أضربها ... أقطع عنقها

شيليو تشين

أخرجى ... أرجوك ... أتوسل إليك .

مدام ميرتشتكين

أيها القديسون ... أيها القديسون ... (تصرخ) أيها القديسون .

تاتيانا

(صائحة) انقذنى ... انقذنى ... آه اوه ساقط من ... الأعياء ...
(تقفز على معدة ثم تسقط على الكنبه وتتاوه تاوه المتشنج) .

هيرين

(يطارد مدام ميرتشتكين) اضربها ... اضربها بشدة ... اقتلها .

مدام ميرتشتكين

اوه ... اوه ... أيها القديسون لننى أشعر بدوار (تسقط مغمى عليها بين ذراعى شيليو تشين) .

(يسمع طارق على الباب وصوت من وراء الكواليس . . هيئة المساهمين)

شيليو تشين

يا للعار . . يا للفضيحة . . يا للسمعة .

هيرين

(يدفعها) أخرجها . . (يشمر عن ذراعيه) دعني . . ليأخذني الشيطان
إذا لم أخرجها بنفسى . . سأتولى الموضوع .

(تدخل هيئة المساهمين مكونة من خمسة أشخاص كلهم فى ملابس السهرة
يحمل أحدهم الخطاب ملفوفا بشرط بنفسجى ويحمل آخر الوعاء الفضى ويظهر
خلفهم موظفو المكتب ، تاتيانا راقدة على الكنبه ، ومدام ميرتشكين بين ذراعى
شيبوتشين ، وكل منها تن أنينا خافتا) .
(أحد المندوبين يقرأ بصوت مرتفع)

عزيزى المحترم اندريه اندريفتش ! إننا بعد أن ألقينا نظرة فاحصة على ماضى
مؤسستنا المالية ، وبعد أن أخذنا فكرة عن تطورها التدريجى استطعنا أن نشعر
بالسعادة حقاً ! لقد كان موقفنا فى السنين الأولى لإنشاء هذه المؤسسة مختلفاً عن
الآن ، فقد كان رأس مالنا المحدود ، وعدم توافر الأعمال التجارية الهامة ،
وافتقاداتنا لسياسة محددة كل هذا جعلنا نردد سؤال هلمات الشهير « نكون أولاً
نكون ، بل لقد تعالت أصوات الكثيرين فى ذلك الوقت تؤيد فكرة إغلاق
المصرف . . ثم توليت أنت إدارة المصرف فكان لسعة اطلاعك ونشاطك
ومهارتك فى تسيير الأمور الفضل الأول فى نجاحنا المنقطع النظير فأحرز
المصرف هذه السمعة (يكبح) هذه السمعة الطيبة العظيمة ؟

مدام ميرتشكين

(تن) آه . . اوه . .

تاتيانا

(تن) إلى بقليل من الماء . . الماء . .

المنذوب

(يكمل حديثه) أقول إن السمعة (يكبح) سمعة المصرف قد ارتفعت بفضلكم إلى قمة المجد بحيث يستطيع مصرفنا اليوم أن ينافس أكبر المؤسسات المماثلة له في البلاد الأخرى .

شيبوتشين

السمعة .. الفضيحة .. العار .

« في أمسية من أمسيات الصيف سار الصديقان معا وطفقا يتحدثان حديث العقل .

لا تقل لى إن شبابك قد تحطم فقد تسربت إليه السموم سموم الغيرة ...
غيرة الحب .

المنذوب

(يتم حديثه فى حيرة واضطراب) ثم ألقينا نظرة موضوعية على موقفنا الراهن يا عزيزى المحترم أندريه انديفيتش (ينخفض صوته) يبدو أن الوقت غير مناسب .. ربما كان من الأفضل أن نعود فى وقت آخر .. (تخرج الهيئة فى شبه حيرة) .

(ستار)

محتويات الكتاب

صفحة

- ١ (مقدمة ١
- ٢ (فن المسرحية ٩
- ٣ (أسطورة أوديب عند سوفوكليس ٤١
- ٤ (تحليل برنارد توكس لشخصية أوديب وتفسيره لمأساته ... ٧٨
- ٥ (أوديب عند بوفيق الحكيم ١١٠
- ٦ (جورج برناردشو : فلسفة ومسرحه ١٥١
- ٧ (المسرحية الشعرية ١٨١
- ٨ (مجنون ليلى لشوقي ١٩٢
- ٩ (نقد المسرحية ٢٢١
- ١٠ (الحفل السنوي لأنطون تشيكوف ٢٤٩

